С. Образцов.

ТЕАТР КИТАЙСКОГО НАРОДА





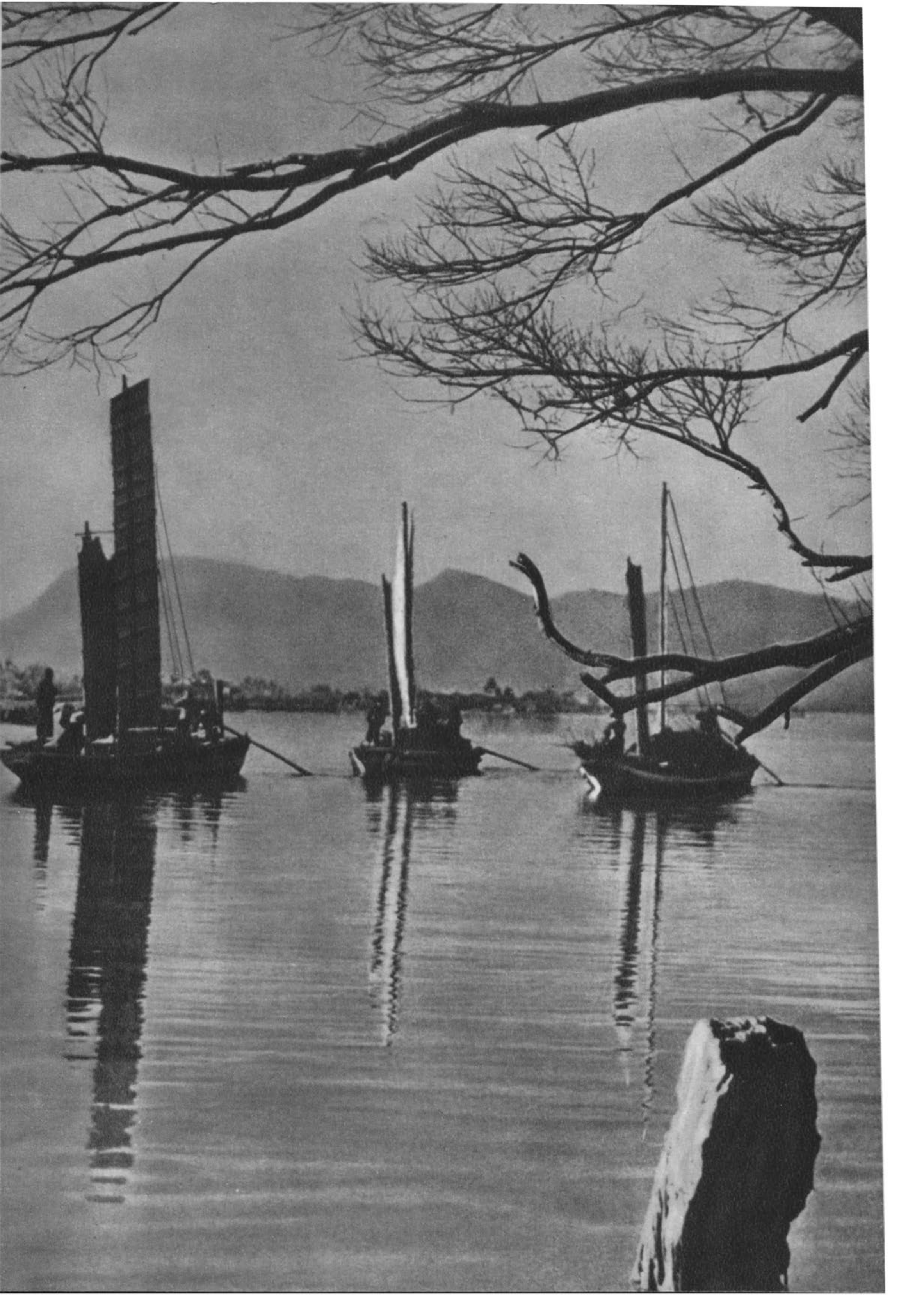
С. ОБРАЗЦОВ

ТЕАТР КИТАЙСКОГО НАРОДА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ИСКУССТВО"
МОСКВА · 1957

Вам, дорогие друзья, всем тем, кого я видел на сцене китайского театра, я посвящаю эту книгу с чувством волнения и огромного уважения к вашему искусству, к вашему таланту, к вашему великому народу, к вашей стране, в которой я был и которую никогда не забуду.





Большие дни

В МЕСЯЦЕ ТРИДЦАТЬ ДНЕЙ, а в дне двадцать четыре часа. Но величина дня в жизни человека не часами мерится. Бывают дни совсем маленькие. Их и вспомнить нечем, и в счет они не идут. А бывают такие большие, что оглянешься вечером и понять не можешь — неужели все это сегодня было?

И бывают в жизни человека периоды, когда большие дни нанизываются, как жемчужины, на одну нитку. Оглянешься, начнешь перебирать день за днем и понять не можешь — неужели прошла только неделя?

Мне выпало большое счастье. Зимой пятьдесят второго года вместе с группой советских артистов я был в Китае, и два месяца

оказались заполненными такими большими днями и таким количеством впечатлений, что их могло бы хватить по крайней мере на два года.

Многие тысячи километров проехали мы на поездах и пролетели на самолетах, каждые два-три дня оказываясь в новом городе: то разместившемся в котловине высоких гор, то на пологом берегу огромной реки. В течение нескольких дней, а иногда и часов мы меняли осень на зиму, а зиму на лето. Седьмого декабря в Пекине, выходя из гостиницы на улицу Восточного Спокойствия, кутались в шубы. Деревья серебрились инеем, и головы сказочных драконов на изогнутых углах дворцовых крыш высовывались из-под пушистого снега. А уже девятого, успев за два дня дать два концерта в городе Чанша, гуляли в одних костюмах по солнечной набережной Кантона и купались в бассейне под открытым небом.

Ни рассказать, ни даже перечислить впечатления, которые мы получили за эти два месяца, — невозможно, но для меня все они объединены двумя на первый взгляд как бы противоположными ощущениями древности и молодости этой великой страны.

●

Лодка под большим парусом медленно движется по полю, заходит за куст, проплывает мимо крестьянского дома, а вдалеке, по тому же зеленому полю, плывет другой парус, и еще один, и еще.

Пекин





Шанхай

Это не сказка. Поля пересечены узкими каналами. Высокие травы загораживают воду. Ее не видно, видны только паруса лодок, перевозящих собранный урожай, как перевозили они его в течение сотен и тысяч лет.

Поезд идет, пробираясь между маленькими, как блюдца, озерами. Каждое блестит на солнце, и каждое выше другого. Из блюдца в блюдце переливаются узенькие водопадики. Это рисовые поля. По одному из них, медленно переставляя ноги, черный буйвол тянет соху, а за сохой, по колено в той же холодной, осенней воде, идет крестьянин. Распахивает вязкое дно, как тысячи лет распахивали тот же кусочек земли его предки.

Самолет летит над горами. Удивительные горы. Они подымаются вверх узкими горизонтальными уступами. Тяжелый героический труд крестьян в течение тысячелетий превратил их в террасы урожайных полей. На гребнях гор, как коршуны, — старые крепости феодальных князей и помещичьи усадьбы, обнесенные серыми каменными стенами.

Все это старый Китай, и в то же время — все это новый Китай. Да, у крестьянина, распахивающего рисовое поле, деревянная соха, но это его соха, а не помещика. Он не должен отдавать помещику пятьдесят, шестьдесят, восемьдесят процентов своего урожая. Он не должен платить бесконечные поборы и налоги. А ведь в некоторых провинциях таких налогов было более ста видов! Он не должен продавать



Это его дом, его свиньи, его куры

себя или своих детей в пожизненное рабство помещику за неуплату долгов, как вынуждены были это делать его отец, дед и прадед. Он не продаст свою дочь в публичный дом или в наложницы, а ведь совсем недавно это было обычным явлением. В период аграрной реформы только у одного помещика было освобождено из рабства семьдесят женщин-рабынь.

Пусто теперь в крепостях феодалов, а в помещичьих усадьбах — клубы, читальни, школы, лаборатории. Борьба за то, чтобы не умереть с голоду, сменилась борьбой за достаток, за полноценную счастливую жизнь.

Наши машины идут по улице деревни. В стекла бьет косой зимний дождь. Мы обгоняем крестьянина. На нем плащ из длинной соломы — такой, какой надевают на себя крестьяне в ненастье уже тысячи лет. Но если вы будете удивляться этому плащу, вы не заметите самого главного: на ногах крестьянина добротные кожаные башмаки, каких не было ни у одного из его предков. Пусть льет дождь! Старый плащ не пропустит воды, а ноги у крестьянина в такую непогоду, впервые за всю многовековую историю его семьи, сухие и теплые.

Крестьяне не только получили землю — они создали бригады взаимопомощи, организовали производственные сельскохозяйственные кооперативы.

Появились первые тракторы, многолемешные плуги и сеялки,



Впервые собственный вол

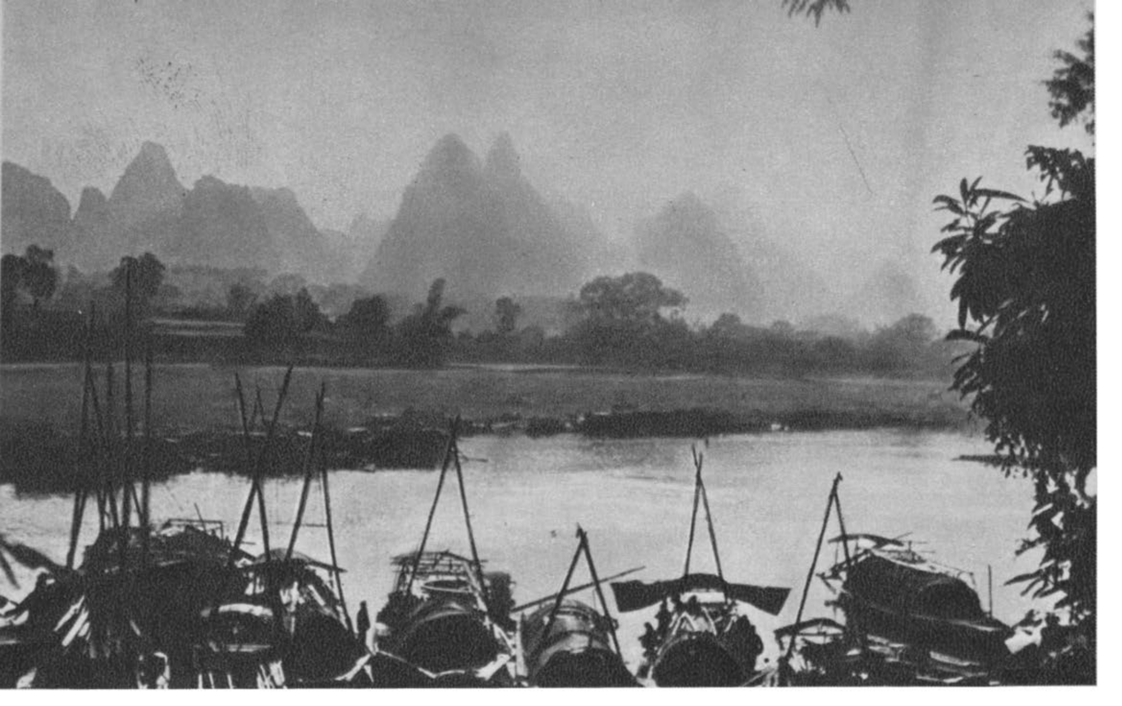
и в результате китайцы каждый год убирают со своих полей все больше и больше зерна, хлопка, табака, чая, овощей, фруктов, увеличивая свои урожаи вдвое, втрое, вчетверо по сравнению с тем, что собирали они раньше.

●

Мутную, полноводную реку переплывает плот, укрепленный на свиных бурдюках, надутых воздухом. Навстречу движутся сотни рыбачьих лодок. Рыбаки кидают круглые сети и вытягивают из воды больших скользких рыб.

Многие в этих же лодках и живут. Мы видели тысячи таких лодок-жилищ у набережных Кантона и Шанхая в устьях Жемчужной и Янцзы. В них живут рыбаки, перевозчики, портовые грузчики. Они родились в этих лодках, как родились в них и умерли их отцы, деды и прадеды, для которых в буквальном смысле слова не нашлось места на земле.

Лодки — и маленькие и большие, многосемейные, — стоят вдоль набережной длинной полосой борт о борт по нескольку в ряд. Каждая всегда на своем точном месте, у своего колышка. Во время отлива все лодки садятся на мель. В прилив все подымаются и качаются на воде. Около лодок вбиты высокие шесты. На шестах плетеные корзины-клетки для кур. По вечерам над лодками подымаются дымки. Варится ужин. По утрам, как в деревне, поют петухи.



На реке Лицзян

Это старый Китай. Но это и новый Китай, потому что теперь эти лодки принадлежат рыбакам, а не купцам, не помещикам, не рыбопромышленникам. И сети принадлежат рыбакам. За все это не надо больше отдавать свой улов. Не надо платить помещику за право вбить у берега причальный колышек. Рыбаки, так же как и крестьяне, создали бригады взаимопомощи и артели, и уловы увеличились в три, четыре, а то и в пять раз.

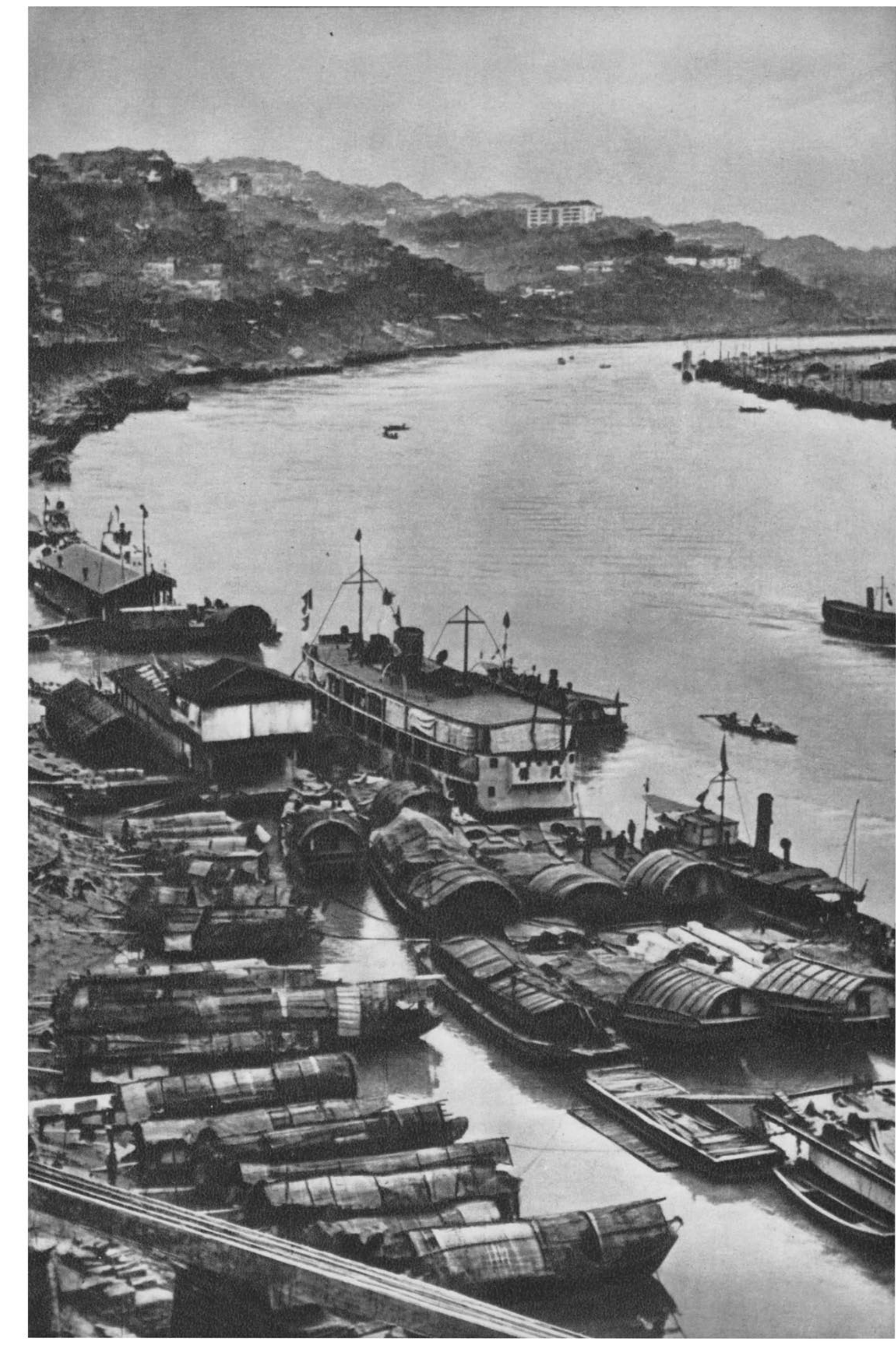
Да и многовековой жизни в лодках тоже приходит конец. Тысячи семей рыбаков в Шанхае и Кантоне получили квартиры в специально построенных для них домах. С развевающимися по ветру флагами и знаменами, под звуки гонгов и барабанов они впервые вступили на землю, которая раньше для них была только берегом.

●

Для того чтобы сократить время переездов из города в город, мы пользовались главным образом самолетами и очень редко садились в поезд. Одним из таких редких путешествий по железной дороге был переезд Чэнду—Чунцин. Мы ехали долиной широкой реки по очень гористой местности, ныряли в туннели, пересекали ущелья по насыпям и мостам, и поезд извивался так, будто он не поезд, а дракон.

Я только и делал, что пересаживался то к правому, то к левому окну. С правой стороны десятки километров шел берег широкой полноводной реки. Из окна

Жилые лодки рыбаков на реке Янцзы



вагона жизнь на реке казалась беззвучной и медленной, как в немом кино, показывающем видовую картину. И вверх и вниз по течению двигались баржи, плоты, буксирные и пассажирские пароходы, сотни рыбачьих лодок с большими темными парусами и целые стада гребных: и маленьких, с одним гребцом на корме, и длинных, больших, на которых гребцы стояли шеренгой по двое в ряд и гребли многометровыми веслами.

А с левой стороны кинолента бежала быстро. Там скалы, горы. Каждые десять секунд новый кадр. То долина, то ущелье с горным ручьем, то вертикальная панорама залитых водой рисовых полей, то многоэтажные крестьянские дома на высоких столбах, то на крутом холме завод с дымящимися трубами и вереница спускающихся с холма рабочих в больших, похожих на плоские корзины шляпах.

Но как бы прекрасно и удивительно ни было все, что мы видели из окна вагона, самым прекрасным и удивительным было то, что этой дороге, длиной в пятьсот километров, оказалось всего несколько месяцев отроду и что построена она в течение двух лет.

Это железнодорожный первенец нового Китая, и понял я все значение этого факта и весь героизм строителей только тогда, когда редактор «Женьминьжибао» рассказал мне о том, как происходило строительство первой железной дороги в Китае. Было это в девяностых годах прошлого столетия. Строилась дорога из Шанхая в Усун. Не нужды народа интересовали строителей, а доходы иностранных фирм. Доведенные до отчаяния ремесленники, городская беднота, крестьяне ближайших деревень пришли и сбросили рельсы в реку.

А вот когда китайский народ стал сам хозяином своей страны, он в течение нескольких лет исправил все железные дороги, разрушенные войной, и сквозь горы и пустыни проложил тысячи километров новых дорог.

●

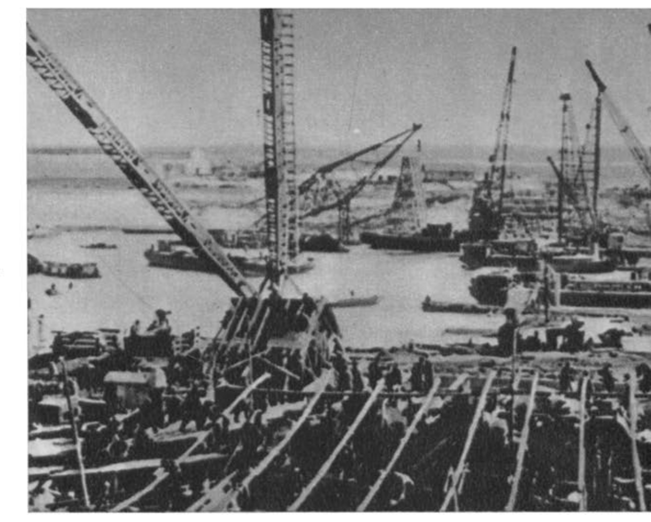
В городе Мукдене, или, как его чаще называют, Шэньяне, мы были на большой промышленной выставке. Китайцы с гордостью показывали нам свое литье, прокат, колеса для железнодорожных вагонов, станки, электроприборы, химикалии для удобрений, джут, шерстяную, хлопчатобумажную, льняную, шелковую ткань.

Возвращаясь с выставки, я зашел в маленькую лавочку, чтобы купить жареных орешков. За прилавком молодая женщина, на вид почти девочка. Глаза, как чернослив, волосы, как крыло ворона, удивительно белые зубы и по две ямочки на шафраново-розовых, до блеска гладких щеках. За спиной у женщины вертикально укреплен ситцевый мешок, а из мешка высовывается детская головка с такими же ямочками на щеках. Это мама и ее пятимесячная дочка Сюэ-шань, что в переводе значит «Снежная гора».

Мама достает совком орехи, вешает их на весах, лезет на полку за бумагой. Мешочек с ребенком то наклоняется, то откидывается назад. Снежная гора не обращает на это никакого внимания. Она спит.

Не удивляйтесь манере китаянок носить маленьких детей за плечами. Манеру эту выработали быт и условия труда на рисовых полях и чайных плантациях — тяжелого труда китайских женщин на протяжении веков. Не удивляйтесь и тому, как зовут ребенка. В Китае нет фиксированных имен. Трудно встретить двух китайцев с одинаковыми именами, так как родители называют своих детей и Листиком, и Небом, и Облаком — одним словом, так, как им кажется красивее и звучнее. А в шесть-семь лет ребенок обязательно получит новое имя. Но как бы все это ни было интересно и удивительно, самое удивительное в этой женщине и ее дочке было совсем другое. То, что определено жизнью нового Китая.

Сюэ-шань пять месяцев. Она первый ребенок у ее матери. Значит, мать вышла замуж всего полтора-два года тому назад, то есть в пятидесятом году. И это отличает ее от большинства китайских женщин, вышедших замуж в старом Китае. Ее не продали за мешок риса семье







Строится мост в Ухане

•

В рельсо-балочном цехе Аньшаньского металлургического комбината

•

Молодые геологи



Старые ворота на одной из улиц Пекина

мужа, ее не отдали насильно за старого или нелюбимого только потому, что он богаче. Ее охранял новый закон, запрещающий какую бы то ни было форму подневольного брака, а ведь до этого закона большинство браков в Китае происходило только по сговору родителей.

Сюэ-шань девочка. Рождение девочки в старом Китае считалось не радостью, а несчастьем. Но Сюэ-шань родилась в новом Китае, и ее рождение было праздником.

Мы разговариваем через переводчика. Я спрашиваю: «А отец был рад?» — Моя собеседница сыплет орехи в пакет и, вскидывая глаза, говорит улыбаясь: «Конечно, даже очень! Только бабушка немного поворчала, да и то недолго». — «А вы?» — Она оборачивается через плечо, чтобы увидеть спящую Снежную гору, и улыбается такой светлой улыбкой, какая бывает только у матерей.

Я беру орехи и говорю одно из немногих знаемых мною по-китайски слов: «сесе!» — «спасибо!», но благодарю я ее не за орехи, а за радость видеть конкретное, реальное счастье свободной женщины в свободном Китае.

И естественно, что, выйдя на улицу, я продолжаю думать о маленькой девочке, родившейся в новом Китае, и о том, как резко отличается ее судьба, с первой же минуты ее рождения, от судьбы миллионов детей старого Китая.



В парке Летнего дворца

Бегут ребята с книжками. Вот и Сюэ-шань скоро побежит в школу. Будет учиться, потом пойдет в институт и станет врачом, инженером или агрономом. Разве когда-нибудь раньше продавщица жареных орешков и ремесленник, изготовляющий хомуты, могли мечтать о том, чтобы их дочь пошла в школу?

●

Когда мы произносим слово «дворец», в нашем представлении возникает большое здание, в котором много комнат и парадных зал. Для Китая такое представление абсолютно неверно. Китайский дворец — это сумма одноэтажных зданий, каждое из которых и является либо тронным залом, либо рабочим кабинетом, либо спальней. Все эти здания объединены в строго симметричный архитектурный ансамбль, состоящий из последовательно расположенных четырехугольных дворов с портиками, широкими лестницами, террасами, мраморными или бронзовыми львами, черепахами, цаплями, курильницами.

Вероятно, для того чтобы переход к загробной жизни ощущался умершим императором менее болезненно и был, так сказать, органичным продолжением жизни земной, императорская могила тоже не просто склеп, а такой же большой архитектурный ансамбль.

Императорских могил, расположенных чаще всего за городом, много в Китае. Есть они и под Шэньяном.

В морозный декабрьский день мы подъехали к воротам в стене, похожей на крепостную или монастырскую. За стеной парковый сосновый лес. По длинной аллее идем под охраной каменных животных. Они либо лежат, подогнув ноги, либо стоят друг против друга по обеим сторонам аллеи. Лошади, верблюды, задумчиво-сосредоточенные слоны, беззвучно рычащие львы.

Летом этот парк — место отдыха и прогулок шэньянцев, но сейчас, в зимний, да еще будний день, здесь никого нет, кроме нас да крикливых сорок, летающих среди кривых развесистых сосен и шумно оповещающих друг друга о нашем появлении.

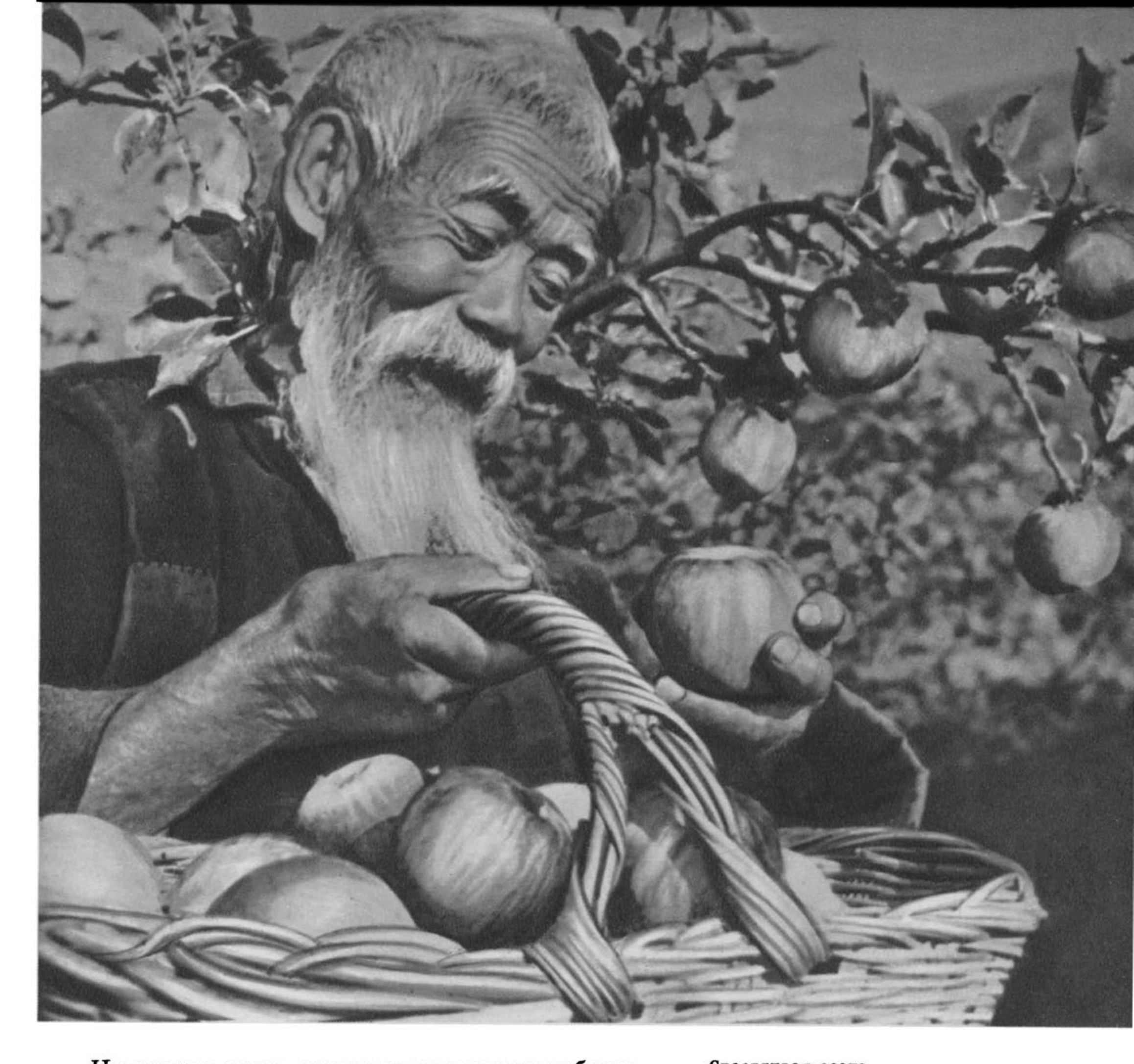
Идем по широкой и длинной каменной лестнице с ажурными, тоже каменными, перилами. Проходим сквозь ворота башен из одного мощеного плитами двора в другой. Над головой высокое зимнее небо. Солнце блестит на желтых майоликовых драконах многоярусных, поросших травой башенных крыш. А в тесной башне-часовне, надетой, как чехол, на огромного Будду, — сумрак. На плече у Будды два обыкновенных живых голубя. Они, так же как сороки, взволнованы нашим приходом, вздрагивают крыльями, каждую секунду готовясь улететь. Сделать это мешает им только любопытство. Вытянув шеи, они внимательно смотрят на нас. Мы смотрим на Будду. А Будда ни на кого не смотрит, хотя глаза его широко раскрыты.

Наконец, поднявшись по полуразрушенной лестнице на широкую, как дорога, плоскость стены, мы видим собственно могилу. Это большой куполообразный холм с деревом на его вершине.

Мертвое царство мертвого императора, одного из первых императоров Маньчжурской династии. Сотни лет отделяют его от пра-правнука, последнего и самого бесславного императора Пу-и. От сегодняшнего Китая, от сегодняшних живых людей это мертвое царство отделено не сотнями лет, а всего несколькими годами. Великим рубежом освобождения.



Свой урожай



Счастливая осень

Незримая стена проходит по этому рубежу мертвого и живого, и стена эта выше и крепче любой крепостной стены, потому что сложена она не из камней, а из воли и силы миллионов людей.

Только несколько километров отделяют императорскую могилу от небольшой деревни Таокань. Крестьяне этой деревни, бывшие батраки или арендаторы земли помещика-феодала, объединились в производственный кооператив, и в жизни этой деревни отражена сегодняшняя жизнь всего Китая.

По улице идут двое крестьян. Оба одеты в ватные куртки и штаны. Это муж и жена, но идут они рядом. Вы спросите, почему я говорю «но»?

Да потому, что в старом Китае жена обязана была идти непременно сзади мужа.

Они входят в свой дом, в окнах которого вставлены стекла. Опять не удивляйтесь! И сейчас еще во многих крестьянских домах окна зимой заклеены просто бумагой, а в старом Китае о застекленных окнах крестьянин не мог даже и мечтать.

Пройдя несколько дворов, мы вошли в небольшой магазин. Это кооператив. В магазине один крестьянин примеряет башмаки, а другой, покуривая трубку, дает ему советы. В руках у советчика какая-то покупка, завернутая в разрисованный платок. В магазине есть буквально все: обувь и конфеты, джутовые мешки и зубные щетки, электрические фонари и ситец.

Этот маленький магазин — один из узелков широкоразвитой сети потребительской кооперации, членами которой состоят больше ста миллионов крестьян.

Первые иероглифы



Из магазина мы идем на большой общественный двор. Во дворе стоит сельскохозяйственный инвентарь. Плуги, сеялки. Группа крестьян сидит на корточках, лущит початки кукурузы. Осел бегает по кругу, вертит маленький жернов: рушит чумизу. Глаза у осла завязаны мешком. Иначе у него закружилась бы голова.

Двое крестьян строят подмостки для сцены. Вечером приедут профессиональные артисты, а затем будут петь и танцевать сами жители деревни, и я знаю, что все это будет на настоящем профессиональном уровне. Знаю потому, что мы видели много таких выступлений. Из соседней деревни придет «бригада льва», и самодеятельные артисты-акробаты будут в шкурах и масках львов показывать свое изумительное искусство. Для всего этого, конечно, понадобится большой барабан. Его уже втащили на эстраду, и один из крестьян, проверяя звук, начинает бить по нему большой колотушкой.

Осел испугался и стал крутить жернов

Это студенты разных национальностей Китая



втрое быстрее. Многопудовые черные свиньи кинулись в сторону и в свою очередь напугали гревшихся на солнце кур. Все смеются, а я думаю о том, что все это вместе взятое прежде всего — новый Китай. Все — и совместная работа по очистке кукурузы, и объединенные на одном дворе плуги, и устройство сцены, и веселый смех счастливых, свободных людей.

На этой же улице стоит небольшой дом, состоящий из одной только комнаты.

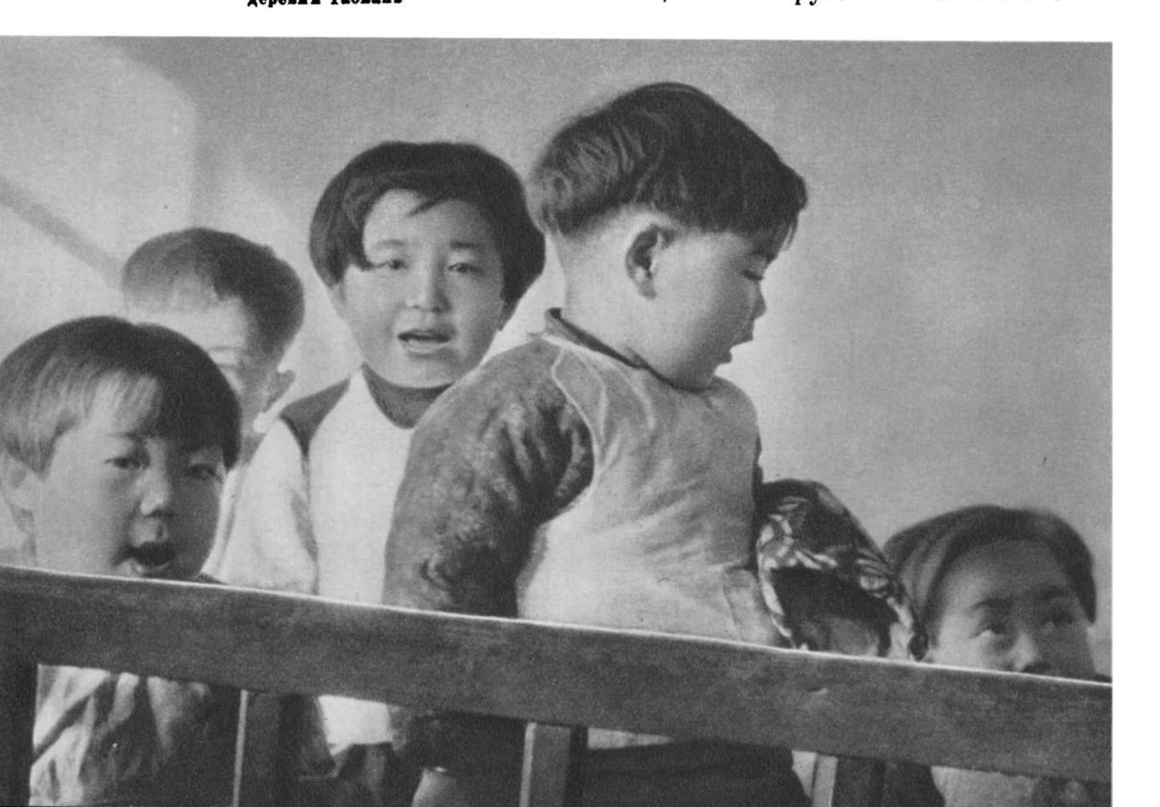
Много есть в Китае удивительных и прекрасных зданий. Много дворцовых зал и комнат, расписанных золотом и киноварью, увешанных драгоценными вышивками, обставленных инкрустированной мебелью, скульптурой из нефрита и розового коралла; но никогда в старом Китае, в старой китайской деревне не было такой драгоценной комнаты, как эта, потому что нет на свете ничего драгоценнее, чем люди, и нет людей более драгоценных, чем дети.

Вдоль трех стен комнаты на метр от пола устроен широкий настил с невысоким белым сквозным заборчиком. За заборчиком мягкие и круглые, как котята, розовощекие, как спелые яблоки, играют и возятся трех-четырехлетние дети.

Самый факт существования яслей в китайской деревне — это факт огромного значения, тем более что во всем Китае их организовано десятки тысяч.

Конечно, своими русскими глазами я не

Самые маленькие жители деревни Таокань





Чжэн Жуй-сю со своими ученицами

могу отличить среди этих малышей мальчиков от девочек, и уж тем более не могу понять того, что они многоголосо пытаются мне объяснить на языке, который и сами-то еще не успели освоить. Но говорят они, по-видимому, что-то очень хорошее, потому что уж очень весело улыбаются. Они вертят пуговицы на моем некитайском пальто, дергают мой галстук и, развеселившись, начинают удивительно складно и ритмично петь какую-то песню и, поворачиваясь в разные стороны, переступать с ноги на ногу, изображая танец «янгэ». Девушка в белом халате смотрит на свое многочисленное семейство и, обнаружив непорядок, деловито вытирает одному из малышей нос. Другой явно нуждается в более серьезной помощи няни. Я понимаю, что мое дальнейшее присутствие может оказаться помехой, и говорю: «цзай-цзянь!» — «до свидания!» Ребята подымают свои ладошки, машут ими и наперебой тараторят: «цзай-цзянь!»

В конце деревни школа.

Мы застаем большую перемену. На широком школьном дворе, под большим деревом, девочки водят сложный китайский хоровод, а мальчики, конечно, бегают с волейбольным мячом.

Перед школой стоит девушка. Это учительница. У нее не по годам спокойные и очень счастливые глаза. Ей двадцать один год и зовут ее Чжэн Жуй-сю.

В здании школы три двери, ведущие в три большие комнаты: учительскую и два класса — первый и второй. Почему только два? Да потому, что самой школе всего два года.

В классах светло и чисто. Длинные узенькие парты. Черная доска с написанными на ней мелом иероглифами, оставшимися от прерванного переменой урока. Никогда, конечно, не проникнуть мне в тайну этих сложных, красивых значков «китайской грамоты».

Стоит глобус. Китайские дети узнают мир. Вот он, Советский Союз, где живут люди, которых китайцы называют своими братьями. Вот другой сосед Китая — Индия. Тысячелетиями судьбы этих двух народов, Индии и Китая, составляющих вместе половину всего населения земного шара, были связаны и торговлей, и культурой, и борьбой за независимость.

На стене висит большая карта Китая. Китайские дети изучают свою огромную страну. Реки, на которых они будут строить новые и новые плотины, горы, из которых они будут добывать руду, степи, которые они засадят фруктовыми садами.

Так бывает в жизни, что такое, казалось бы, отвлеченное понятие, как время, можно видеть глазами.

Мертвый император под могильным холмом — это китайское вчера. Крестьяне деревни Таокань — это китайское сегодня. Школьники маленькой деревенской школы — это китайское завтра.

Китай идет вперед поступью мощной и быстрой. Каждый год, каждый месяц, день, час растут его богатства, его сила, его культура, растет количество хлеба и рыбы, электростанций и заводов, обуви, ткани, журналов, книг. Растет количество школьников, студентов, инженеров, врачей.

Подходит к концу первая пятилетка, и уже составляются планы на следующие пять лет. В стране, где промышленность совсем недавно была в самом зачатке, сейчас строятся свои паровозы, грузовики, реактивные самолеты. В стране почти полного бездорожья за четыре года построено десять тысяч километров шоссейных магистралей и четыре тысячи километров железнодорожных линий, а во второй пятилетке будет построено еще девять тысяч. Стали для этого хватит. Уже сейчас ее производится около четырех миллионов тонн в год, а через пять лет ее будут лить втрое больше.

В стране многовекового рабского труда на помещика-хозяина сами крестьяне стали хозяевами своей судьбы. Когда я был в деревне Таокань, объединенный сельскохозяйственный труд был чем-то новым и для многих крестьян еще не ясным в своих преимуществах. Сейчас же в производственные кооперативы вошли почти все дворы китайских деревень.

Ровно и полно бьется пульс страны — одновременно и самой древней и самой молодой великой державы. И я счастлив, что мог услышать биение этого пульса. Счастлив, что прожил в этой стране шестьдесят больших дней.





Предупреждение

Я СОЗНАТЕЛЬНО НЕ ГОВОРИЛ пока ничего о том впечатлении, которое произвело на меня театральное искусство Китая. Не говорил потому, что оно-то и является темой этой книги. Но сразу начать с театра я тоже не мог, потому что в таком случае оказался бы в безвоздушном пространстве.

О театре любой страны нельзя говорить, если не представляешь себе, для кого этот театр играет, а уж что касается китайского театра, то такое внезрительское его рассмотрение было бы сверхошибкой.

Из довольно большого количества стран, в которых мне приходилось бывать, я не встретил ни одной, где бы театр пользовался

большей, чем в Китае, любовью народа, являясь буквально всенародной потребностью. Эта потребность так велика и так органична, что тысячелетняя культура зрелищного искусства Китая при всей своей традиционности проявляет себя как нечто абсолютно живое, горячее, сегодняшнее. Вот почему мне очень важно быть уверенным в том, что все, о чем я буду рассказывать дальше, читатель будет видеть в конкретных условиях жизни и быта сегодняшнего Китая, среди тех самых людей и в тех самых обстоятельствах, о которых я рассказал в первой главе.

Пусть перед глазами читателя будут не только актеры, действующие на сцене, но и зрители, сидящие в зале, — те, что живут в Пекине или в маленькой деревне Таокань, работают на текстильной фабрике Харбина или ловят рыбу в гигантской реке Янцзы, строят мост через пропасть или готовятся к экзаменам под тропическими пальмами кантонского университета, сеют чумизу, добывают уголь или ткут ковры.

Пусть все время помнит читатель, что зрители эти всегда и сами готовы быть участниками народного представления.

Пусть перед глазами читателя возникнет и маленькая Сюэ-шань, та самая, что сидела в мешке за плечами у своей мамы. С тех пор ведь прошло четыре года, и я уверен, что и в праздник Весны и в праздник Освобождения Сюэ-шань, так же как ее мать, выходит на улицу с разноцветным фонарем и танцует «янгэ», сдвинув от старания свои начерненные по случаю праздника брови и надув и без того круглые, ярко накрашенные щеки. А потом, раскрыв от восторженного ужаса черно-синие глаза и маленький рот, сделанный из двух спелых долек мандарина, зачарованно глядит на живого дракона, занимающего своим огромным извивающимся телом всю городскую площадь.

Я знаю также, что в тот самый момент, когда я пишу эти слова, где-то в Китае строители дамб на непокорной реке или рабочие, возводящие железнодорожную насыпь, собрались в здании театра, или под широким навесом, или просто на большой поляне и, положив перед собой кирки и лопаты, смотрят, как на сцене разворачивается необыкновенное сражение между Войском обезьян и Силами Неба.

Вот об этом живом, любимом, каждому китайскому крестьянину и каждому китайскому рабочему понятном театре я и хочу рассказать, но раньше, чем начать этот рассказ, мне необходимо договориться с читателем о том, что он не будет требовать от меня большего, чем я фактически могу дать.

Я не могу претендовать ни на исчерпывающий анализ китайского театра, ни на полное описание его видов и форм. Для этого ни знаний моих, ни моих личных наблюдений далеко не достаточно.

Но почему же в таком случае я все-таки решаюсь не только рассказать, но и в какой-то степени подытожить все мною виденное?

Делаю я это вполне сознательно.

Нельзя сказать, чтобы до поездки в Китай я совсем ничего не знал о китайском искусстве. Что-то я, безусловно, знал. И книги читал, и в Музее восточных культур бывал неоднократно, и даже спектакль пекинского театра, в котором играл крупнейший китайский артист Мэй Лань-фан, видел, когда этот театр приезжал в Москву.

Для меня не были неожиданными ни крыши пекинских дворцов, ни золотые, нефритовые или каменные Будды, ни грим актеров. Я очень многое «узнавал» в Китае, и все-таки все, что я увидел, сопоставил и понял, в сумме своей оказалось для меня целым открытием.

И самое главное, что я понял, состояло в том, что с полной очевидностью обнаружилась удивительно малая осведомленность европейцев, в том числе даже и нас, советских людей, в искусстве Китая, и особенно в его театральном искусстве.

За годы, пока я писал эту книгу, китайский театр побывал на гастролях во многих странах Европы и дважды приезжал к нам. Конечно, для большинства из тех, кто видел в Москве, Ленинграде, Киеве или Таллине такие спектакли, как «Нефритовый браслет», «Лян Шань-бо и Чжу Йн-тай» или «Пальмовый веер», гастроли эти стали большим событием и большой радостью, но тем не менее неподготовленность зрителей к восприятию совершенно нового для них театрального искусства была все-таки очевидной. Всех, кто знал о китайском театре хоть немного больше, чем знали видевшие его впервые, окружали в фойе плотные кольца расспрашивающих. Несколько раз я оказывался в центре одного из таких колец и, отвечая на бесчисленные и самые разнообразные вопросы, все больше и больше убеждался в том, что книга, над которой я работаю, может принести пользу.

Традиции китайского театра, конечно, будут в дальнейшем изучены и проанализированы и молодыми учеными Китая и нашими советскими искусствоведами.

Но сейчас, пока такого исследования еще нет, мне кажется, что каждый, кто может на основании своих личных впечатлений рассказать о китайском театре все, что только он знает, обязан это сделать. Конечно, для этого он должен не фантазировать, а писать то, что видел своими глазами или слышал из первых уст, причем по возможности из уст китайских.

Естественно, что ограничиться только описанием виденного и констатацией услышанного я не могу. Просто не сумею этого сделать. Глаз человеческий не объектив фотоаппарата, ухо не микрофон, а голос не механический громкоговоритель.

Без понимания, без осмысливания хотя бы для себя самого ни описать того, что увидел и услышал, ни рассказать об этом невозможно.

Следовательно, неизбежно мне придется делать и какие-то выводы, и обобщения, и сопоставления. Некоторые могут оказаться и неточными,

а может быть, даже и неверными, так как путь моих наблюдений был и короток и прерывен. Я очень хорошо понимаю, что цепочка впечатлений во многих местах порвана и что из нее, вероятно, выпало много очень важных и нужных звеньев. Это заставляет меня быть осторожным в категоричности утверждений и лишает возможности претендовать хоть на какую бы то ни было их полноту.

Но первое, что я, как мне кажется, обязан сделать, это соединить звенья различных впечатлений, на первый взгляд как бы не соединяющихся. Это необходимо прежде всего потому, что нельзя говорить о традициях пекинского театра, не имея хотя бы приблизительного представления о театрах различных провинций, и нельзя судить обо всем театральном искусстве Китая без представления о том особом ощущении искусства, которое живет в китайском народе.

Театральный язык — это тот язык, на котором те, кто находится на сцене, говорят с теми, кто сидит в зрительном зале. Зритель ничего не поймет, если он не знает этого языка.

Зритель в равной степени может понимать или не понимать и то, что он слышит, и то, что он видит. Поэтому, говоря о театральном языке, я подразумеваю под ним всю сумму средств театрального воздействия: и слово, и музыку, и физическое поведение актеров, — то есть и слуховое и зрительное воздействие, в итоге своем дающее воздействие эмоциональное.

Всякий многократно играемый спектакль неизбежно корректируется зрительской оценкой.

Создателями национальной формы театра являются не только актеры, режиссеры и драматурги, но прежде всего зрители, то есть сам народ. Так же как в языке всякого народа словарный фонд создается и накапливается путем естественного отбора и отсева, так и национальная народная форма театра, фонд его выразительных средств, его театральный язык создаются и накапливаются многовековым отбором того, что в наибольшей степени воспринималось зрителем, и отсевом того, что им не воспринималось.

Отбирается же или отсеивается все то, что совпадает или не совпадает с характером образного мышления и ви́дения, присущего данному народу.

Вот почему в самой жизни китайского народа, в форме восприятия им окружающего мира, в отношении его к этому окружающему, в образном обобщении воспринятого я часто обнаруживал то, что так или иначе объясняло мне форму и традицию китайского театра.

Не удивляйтесь поэтому, что свой рассказ о китайском театре я начну как бы издалека.

Для меня это кратчайший путь.





Взаймы у природы

В КОНЦЕ НАШЕГО ПУТЕШЕСТВИЯ по Китаю я составил себе краткий конспект всего того, что узнал о китайском традиционном театре, и попросил китайских товарищей проверить меня и объяснить мне все, что я недопонял или понял неверно. К моей просьбе отнеслись с предельным вниманием, и проверить приобретенные мною знания и впечатления собрались не только режиссеры, но и драматурги, художники, актеры.

В назначенный час за мной зашли, посадили в машину и отвезли в небольшой многосотлетний дворцовый павильон, стоящий в парке.

Была зима. В необжитом павильоне железные печки-времянки дымили и долго не хотели гореть. Мои любезные хозяева сказали

мне: «Простите, что здесь холодно, но нам казалось, что вам будет приятно говорить об искусстве в таком красивом месте».

Глядя сквозь широкие рамы окон на заснеженный гористый парк с молчаливыми соснами, безлюдными шатровыми беседками и потемневшими от времени темно-красными колоннами дворцовых построек, я думал о том, что само желание привезти меня сюда для делового разговора определяет одну из очень важных душевных черт китайского народа, не поняв которую, не поймешь и искусство, этим народом созданное. Черта эта состоит в том, что китайцам свойственно особое активно-творческое ощущение природы и что созерцание ее — их органичная, глубоко поэтическая потребность.

Карликовые гиганты

Во многих городах Китая мы видели растущие в маленьких горшочках карликовые сосны, дубы, бамбуки, клены. Каждое деревцо не больше сорока-пятидесяти сантиметров, а в то же время каждому двадцать, тридцать, сорок и больше лет отроду.

На такое деревцо смотришь как на картину или скульптуру, потому что перед тобой живое изображение могучего дуба с мощным корявым стволом в три обхвата — хотя ствол этот можно фактически обхватить двумя пальцами, с многолистной кроной — хотя каждый листик меньше сантиметра.

Да это и есть произведение искусства, созданное многолетним трудом китайского садовника, сумевшего особым режимом изменить процесс развития каждого деревца.

Но, может быть, я ошибаюсь? Может быть, удивившись неожиданному размеру взрослого дуба, я преувеличиваю, говоря, что он выглядит произведением искусства? Может быть, для китайцев горшок с этим дубком значит не больше, чем горшок с геранью на окошке европейца? Может быть, сами китайцы вовсе не считают, что дуб этот что-то изображает?

Нет, я не ошибаюсь, и доказательством этому служит то, что около многих таких деревцов часто стоит маленький, сделанный из палочек или обожженной глины крестьянский домик, а рядом восковая, фарфоровая или глиняная фигурка человека в широкополой шляпе. На ветке дуба деревянная или сделанная из слоновой кости совсем уже малюсенькая птица.

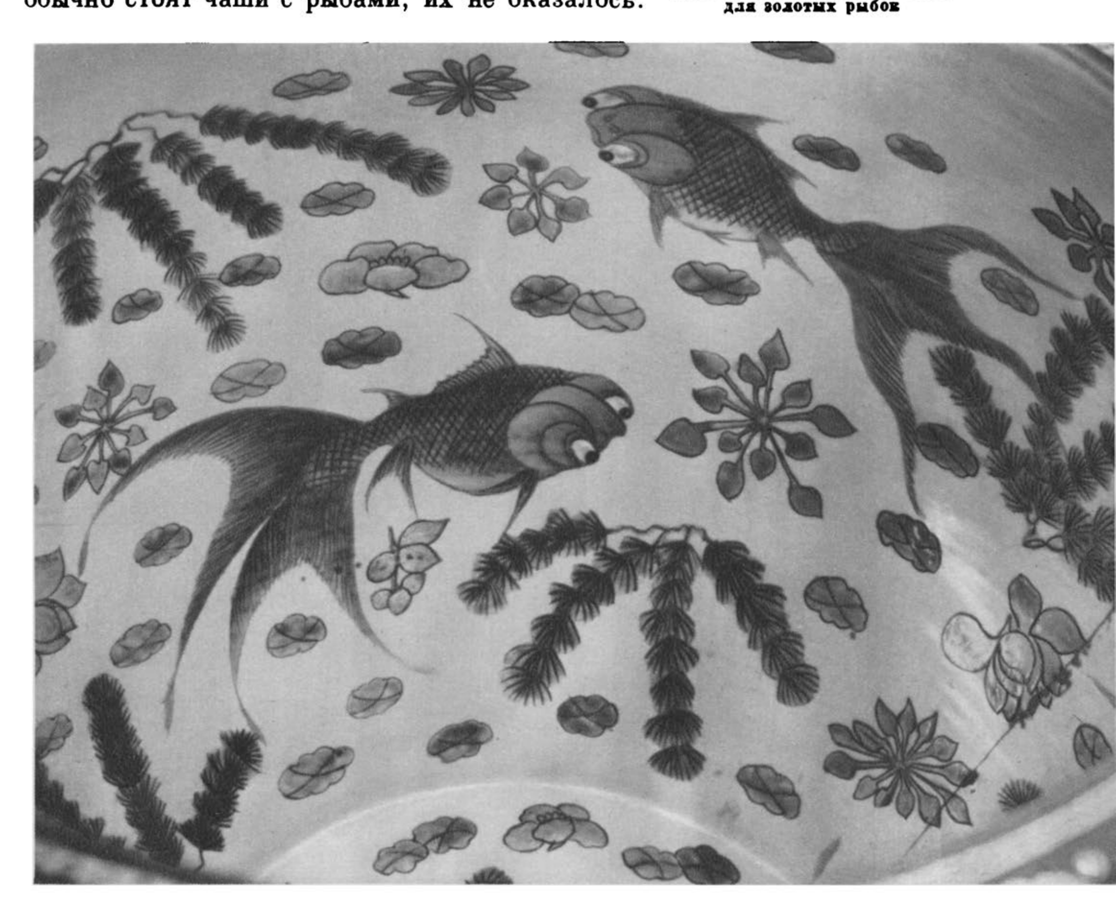
Крохотный дуб в сравнении с домиком, человеком или птицей вырастает в масштабе. Это уже не просто дуб. Это дуб-гигант. Ему несколько сот лет.

Переделанный карась

В парках Пекина, Шанхая, Чэнду, Кантона и многих других городов стоят большие глиняные или фарфоровые чаши. Не одна и не две, а ряды чаш. В каждой чаше золотые рыбки. Как бы мне хотелось, чтобы московские любители аквариумов — и взрослые и дети,— с которыми я так часто встречаюсь в зоомагазинах на Кузнецком мосту и на Арбате, увидели этих рыбок!

Когда нам, советским актерам, показывали пекинский Зимний дворец, было уже очень холодно. На каменных плитах широких дворов лежал тонкий слой снега. На том месте, где обычно стоят чаши с рыбами, их не оказалось.

Роспись на фарфоровой чаше для золотых рыбок



Переводчики, увидев на моем лице огорчение, повели нас куда-то на задний двор. Чаши стояли перед сараем и были покрыты металлическими сетками и деревянными крышками. Дело было под вечер, в темной воде рыбы еле-еле поблескивали своей разноцветной чешуей. Пришел высокий старик рыбовод, стал по очереди снимать крышки, плоским сачком зачерпывать больших пятнадцати-двадцатилетних пузатых рыб и, поднимая их на поверхность, называть удивительными именами: Лягушечья голова, Жемчужинка, Фиолетовая шапочка, Пятицветик, Драконья спинка, Небоглазка, Львиная грива.

Мне трудно подобрать какое-нибудь сравнение, чтобы нагляднее объяснить, как выглядело то, что возникало перед нашими глазами. Пожалуй, больше всего это было похоже на инкрустацию из драгоценных камней или на фантастические вышивки разноцветными блестящими шелками. Еще это было похоже на тропических бабочек.

Золотые, белые, черные, красно-белые и черно-золотые, с хвостами, как ленты, и с хвостами, как перья. С глазами, как подзорные трубы или как большие шары. Гладкие или покрытые выпуклыми чешуйками, каждая из которых блестит, как рубин, янтарь, перламутр или жемчуг.

Конечно, это тоже не просто рыбы, а произведения искусства тех мастеров природы, которые из простого карася сумели вывести нечто удивительное по красоте и разнообразию форм.

Но, может быть, это только своеобразный парковый «аттракцион», и не больше?

Нет, эти рыбки живут и в домах, а в традиционный китайский праздник Весны среди других народных обычаев проведения этого праздника существует и традиция дарить детям этих рыбок. В маленьких, круглых, как колбы, стеклянных банках носят по улицам продавцы рыбок свой живой товар, похожий на яркие плавающие цветы.

Весна и кузнечик

В одном из уголков парка города Чэнду, в длинной деревянной галлерейке, двумя рядами висели клетки с птицами. Вьюрки, зяблики, сойки, красноносые дрозды, золотые канарейки, рисовки, синицы, попугаи и много, много других, названий которых я не знаю.

Но больше всего меня поразило то, что это оказалась не выставка птиц, а выставка клеток. Тут были клетки всяких форм: и круглые, и квадратные, и многогранные, резные, инкрустированные, костяные. Само стремление сделать клетку как можно красивее говорит о любви китайцев к комнатным птицам. И любовь эта опять-таки особенная, творческая.

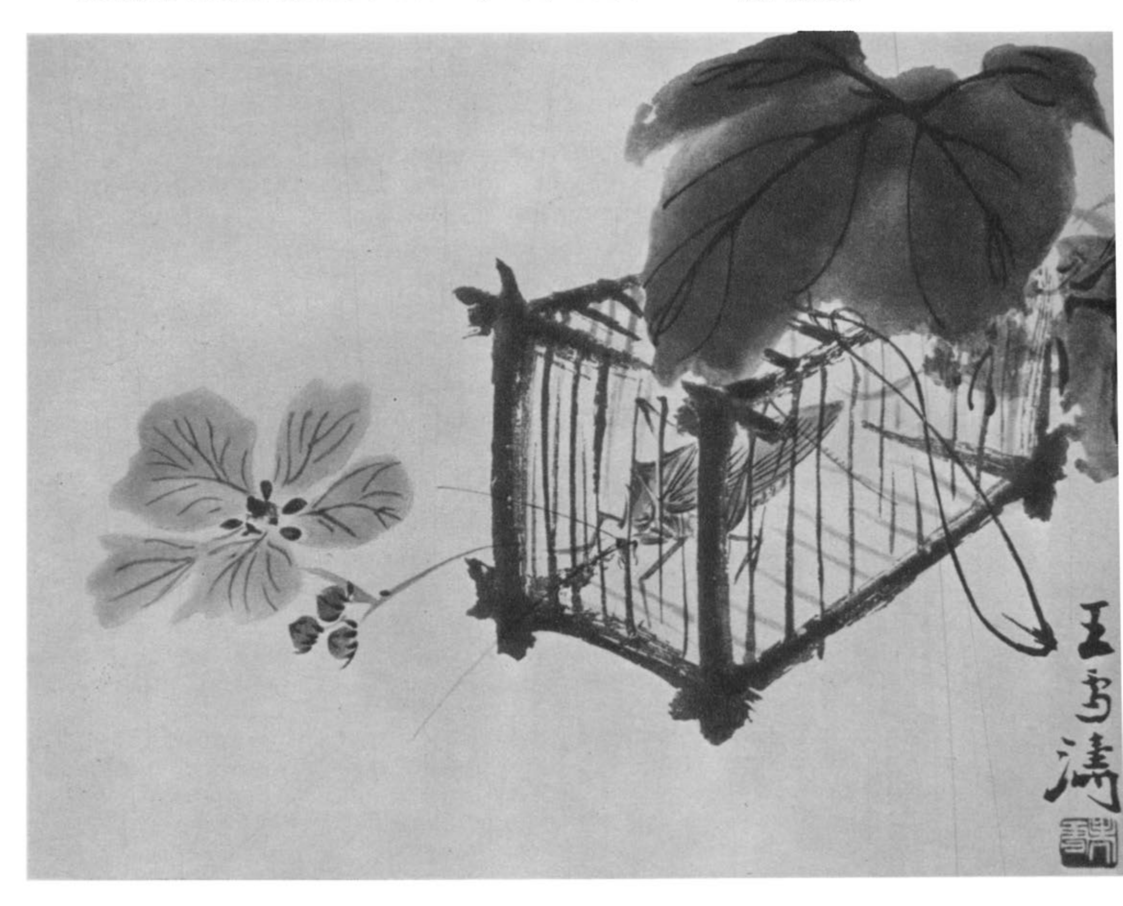
На птичьем рынке в Пекине я обнаружил, что многие птицы продавались вовсе без клеток. Ходит продавец по базару, держит в руках

палочку. На ней сидит вьюрок, клест, скворец или синица. Длинной ниточкой птица привязана к палочке за лапку. Улететь не стремится. Продавец берет рисинку и подкидывает в воздух. Птица вспархивает, хватает на лету рисинку и быстро усаживается на палочку. Ниточка, оказывается, нужна только для некоторой гарантии. Дома она будет отвязана. Рисинку тогда можно будет кидать хоть до потолка. Птица ее поймает.

Да и не только птиц держат китайцы в своих домах. Летом в маленьких клеточках вы можете увидеть сверчков или кузнечиков. Даже в кабине шофера вы обнаружите деревянную клеточку, в которой звенит большой зеленый кузнечик.

Когда в вашей комнате поет щегол, возни-

Акварель художника Ван Сюэ-тао



кает образ весеннего леса. Пусть в окно видны крыши городских домов и серое зимнее небо. Тем прекраснее и удивительнее пение щегла.

Когда в душной шоферской кабине звучит песня кузнечика, возникает образ зеленых полей и лугов, прохладной речки.

Звон кузнечика, как и пение птицы в клетке под потолком, это кусочек природы, взятой взаймы. Нуждаются в таком займе только те, кому ощущение живой природы внутренне необходимо и кому органически свойственно воспроизводить ее образ по отдельным ее проявлениям.

В природе весна рождает звонкую песню кузнечика. В образном ощущении человека кузнечик создает весну.

Тонкие и прозрачные, как папиросная бумага, крылья, острые коленки удивительных ног и трепетные длинные усики кузнечика много раз создавались и мягкими кистями китайских художников, и острыми резцами мастеров по слоновой кости, а поэты Китая в течение столетий заставляли кузнечика звенеть в строчках своих стихов.

Китаец — водитель грузовика, — вовсе не думая о поэтической преемственности, слушает веселый звон зеленых крылышек живого кузнечика, но это тоже поэзия. Поэзия, взятая взаймы у природы, подлинная поэзия, свойственная сердцу народа.

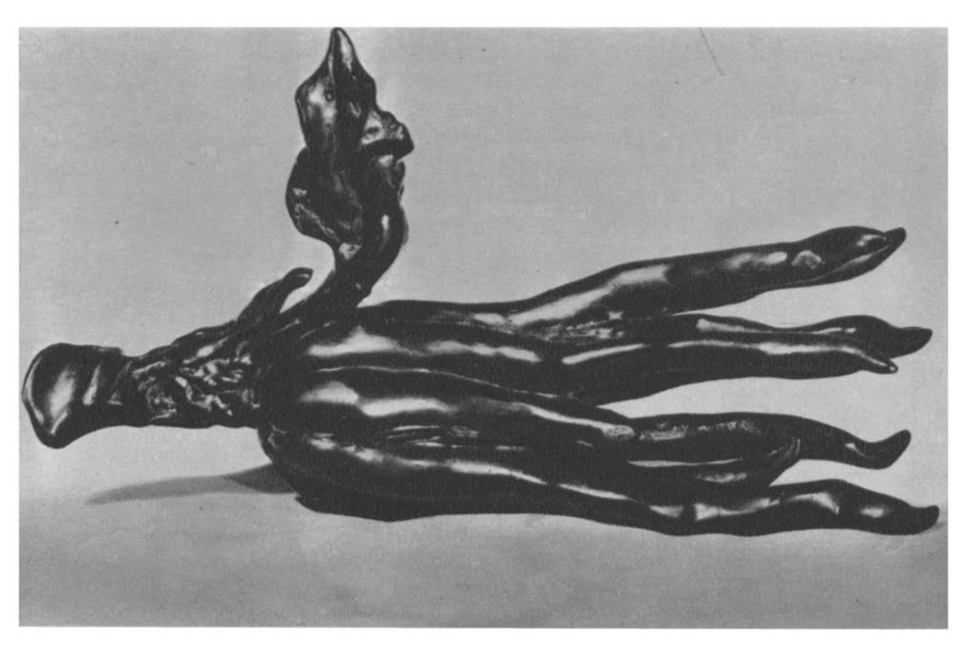




Нерукотворные скульптуры и картины

В КРЫТЫХ РЯДАХ народного пекинского базара продается много разных товаров. Есть ряды, сплошь состоящие из маленьких кухонь-столовых. Есть продуктовые ряды. Есть фруктовые и овощные. Посудные, обувные, меховые. Ряды одеял и подушек. Разноцветные ряды ситца. И есть три ряда, где торгуют произведениями искусства.

Много прекрасного и соблазнительного видел я в этих рядах. Старинные брошки, кольца, подвески. Бронзовые, глиняные, деревянные фигуры святых, драконов, львов, буйволов. Вазы и блюда клуазонне, поблескивающие медью проволочного орнамента и разноцветной эмалью. Чашки, сделанные из такого тонкого фарфора, что



Корень, похожий на цветок

солнечный свет пронизывает их насквозь, и чашки непроницаемо черные, красные, золотые, легкие как пух и твердые как кость, сделанные из шелковых нитей, спаянных лаком. Старые, потемневшие от времени примитивные фигурки из древних захоронений. Доведенную до ощущения кружева резьбу из дерева и слоновой кости. Раскрашенные фонари, выкованные из рога и обработанные до степени прозрачности стекла.

Много драгоценного там продавалось: и жемчуг, и кораллы, и скульптурные фигуры из горного хрусталя, нефрита, аметистов.

Но ведь в искусстве прекрасным бывает не только драгоценное. На одной из полок стояло странное сооружение, состоящее из хорошо отполированных кривых красно-коричневых корней. При ближайшем рассмотрении выяснилось, что все это сооружение легко разбирается на части и каждая часть представляет из себя нечто самостоятельное. Я стал рассматривать. Нижний корень был похож на большую чашу. Его можно было бы использовать и в чисто практических целях как очень красивую по своей форме нерукотворную вазу.

Другой корень напоминал изогнувшегося дракона, третий — осьминога, четвертый — золотую рыбку с развевающимся хвостом. В целях экономии места в чемодане я выбрал самый маленький: он похож на цветок лотоса.

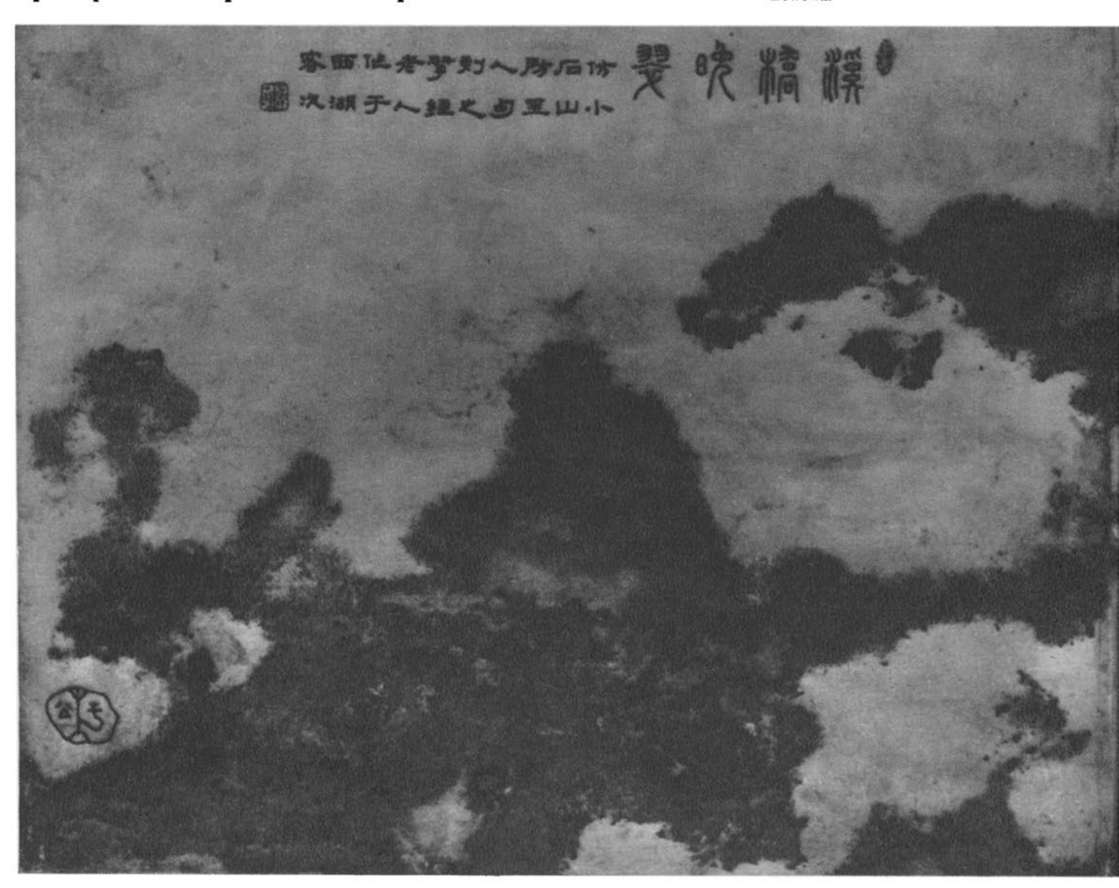
Удивительными произведениями природы китайцы наслаждаются как произведениями искусства.

Во многих парках многих городов Китая мы видели большие каменные глыбы. Их причудливые формы созданы не рукой скульптора или каменотеса. Их создала природа — вода, ветер. За сотни, а может быть, за тысячи километров везли такую глыбу на барже по рекам, на буйволах по дорогам, чтобы поставить в парке как скульптуру, как украшение.

Если поверхность мраморной доски благодаря прожилкам разных цветов напоминает морской пейзаж или облако, такая доска вставляется в раму и вешается на стену или укрепляется на большом мольберте.

В пекинском дворце мы видели доску, на мраморной поверхности которой темные слои

Мраморная доска — пейзаж



расположились таким образом, что казались двумя дерущимися собаками с вьющейся длинной шерстью и пушистыми хвостами. Руководитель экскурсии показывал нам эту доску с такой же гордостью, с какой служитель венской картинной галлереи показывал мне полотна Питера Брейгеля.

И для китайцев и для нас, остановившихся перед мраморной доской, она была произведением изобразительного искусства.

Но не ошибаюсь ли я? Можно ли так называть случайно расположенные пятна, которые сами по себе ничего не изображают и изображением становятся только благодаря ассоциативной фантазии смотрящего? Что это такое? Эстетство? Думаю, что такое заключение было бы легкомысленно-опрометчивым.

Эстетство может быть болезнью какой-то общественной группы, какого-то небольшого слоя людей. Но нельзя же называть эстетством форму восприятия, свойственную целому народу! Наоборот, в данном случае следует разобраться в основах этого восприятия, и если мраморная доска — конечно, не являющаяся сама по себе произведением искусства — вызывает у смотрящего на нее ощущения, аналогичные тем, которые вызывает картина, то причину этого мы, вероятно, сможем обнаружить, проанализировав процесс восприятия картины.

Когда мы с вами смотрим на пейзаж Левитана, мы хорошо понимаем, что перед нами фактически находится не пространство, а плоскость и что лес, изображенный на этой плоскости, состоит не из стволов и листьев, а из пятен засохшей масляной краски, расположенной на холсте в различных комбинациях цвета и формы. Мы не думаем об этом, но именно потому и не думаем, что знаем.

Тем не менее, глядя на картину, мы говорим: «Какой чудесный летний вечер!» Почему же раскрашенная плоскость вызвала такое умозаключение? Да потому, что расположение цветовых пятен и форма их ассоциировались с тем, что в окружающей нас жизни было нам так или иначе известно.

Пейзаж, изображенный на картине, не идентичен пейзажу природы в материале, а подобен ему зрительно. Само понятие «изобразить» включает в себя обязательность разности материала изображаемого и изображенного.

Нельзя при помощи собаки изобразить собаку же, потому что в этом случае глагол «изобразить» пришлось бы заменить глаголом «показать». Изобразить собаку можно только при помощи карандаша и красок в рисунке и живописи; глиной, деревом, мрамором в скульптуре; человеком или куклой—в театре. То есть обязательно при помощи другого материала, обработанного с таким расчетом, чтобы изображение вызвало у воспринимающего определенную ассоциацию, которая создаст в его представлении образ собаки.

Восприятие всякого произведения искусства есть процесс ассоциативного чувствования. Но образные ассоциации возникают у человека не только при встрече с явлениями искусства. Они возникают на каждом шагу и при встречах с явлениями окружающего мира.

Каждый из нас удивлялся и радовался тому, как перекатываются волны по ржаному полю и как похоже оно в ветреную погоду на море или озеро. Дальний лес становится берегом. Курган — островом.

Каждый из нас удивлялся и радовался тому, как морозные узоры на стеклах превращаются в удивительные пальмы, цветы и папоротники.

Каждый из нас, рассматривая плывущие по небу облака, подыскивал им сравнения, не переставая удивляться тому, как похожи они то на цепь снежных гор, то на пряди волос, то на перья.

Ассоциация является основным процессом чувственно-образного познания мира, и в этом смысле ассоциативное восприятие явлений природы стоит в одном ряду с ассоциативным восприятием произведений искусства и является областью ощущений эстетических.

Скала и бамбук.
Рисунок на почтовой бумаге

Человек, не получающий эстетического наслаждения от явлений природы, не сможет получить его и от произведений искусства.

Что же касается тех, кто создает эти произведения, то для них ассоциативно-образное восприятие окружающего является фактическим материалом творчества.

Великий реалист эпохи Возрождения Леонардо да Винчи в своем сочинении «Обучение живописца» сказал:

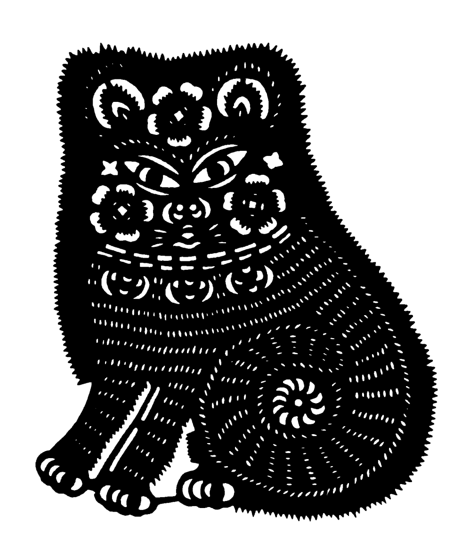
«Я не премину поместить среди этих наставлений новоизобре-

тенный способ рассматривания; хоть он и может показаться ничтожным и почти что смехотворным, тем не менее он весьма полезен, чтобы побудить ум к разнообразным изобретениям. Это бывает, если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси. Если тебе нужно изобрести какую-нибудь местность, ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме...

Не презирай этого моего мнения, в котором я тебе напоминаю, что пусть тебе не покажется обременительным остановиться иной раз, чтобы посмотреть на пятна на стене, или на пепел огня, или на облака, или на грязь, или на другие такие же места, в которых, если ты хорошенько рассмотришь их, ты найдешь удивительнейшие изобретения, чем ум живописца побуждается к новым изобретениям, будь то к композициям битв животных и людей или к различным композициям пейзажей и чудовищных предметов, как то чертей и тому подобных вещей, которые станут причиной твоей славы, так как неясными предметами ум побуждается к новым изобретениям».

Упрекнуть Леонардо да Винчи в эстетстве и пропаганде формалистических теорий невозможно, и привел я его слова только для того, чтобы подчеркнуть, что ассоциативная фантазия, ассоциативное чувствование явлений природы свойственны не только китайскому народу, а являются органичными для всех людей и всех народов. Но в то же время на примере корней и мраморных досок-картин мне хотелось показать, что характер этого ассоциативного чувствования у китайцев в какой-то степени отличителен и как бы увеличен.





Ощущение материала

ЕСТЕСТВЕННЫЕ КОРНИ, воспринимаемые китайцами как произведения искусства, являются как бы первой фазой резных скульптур, материалом для которых послужили такие же корни.

Их было очень много на этом базаре. Да вы встретите их и в любом дворце и в любом музее.

Будды, монахи, нищие, олени, драконы — они поражают вас точностью и реалистичностью в изображении деталей. Складки одежды, руки, выражение глаз — все говорит об огромной наблюдательности и знании натуры. Они поражают вас темпераментом и выразительностью



Ваза из бамбука

поворотов в передаче движения. Но они поражают вас также и тем, что движение, форма, размер, фактура, весь образ каждой данной фигуры подчинены естественной форме корня, из которого она сделана. Пожалуй, слово «подчинены» будет неверным. Фантазия автора — народного скульптора-резчика — не подчинена материалу, а вызвана, возбуждена им.

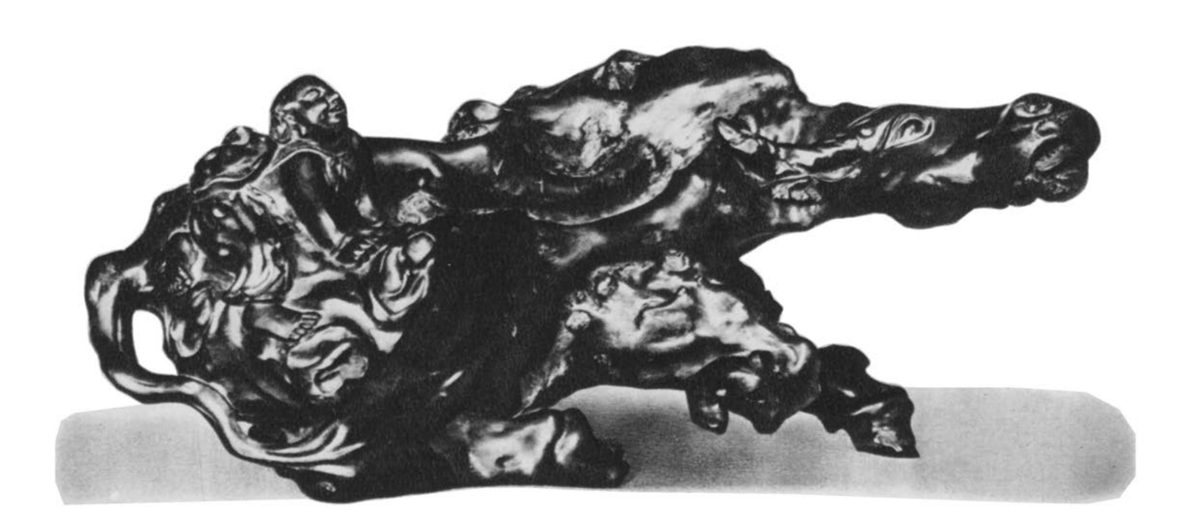
Вы ясно ощущаете, что мастер сперва увидел дракона в естественной форме узловатого, корявого корня, а затем, вос-

Оживший корень

пользовавшись всеми его свойствами, усилил, увеличил, дополнил их своим мастерством, знанием и фантазией.

В какой-то степени этот процесс творчества существует во всяком изобразительном искусстве, и назвать его, вероятно, нужно законом ощущения материала. Художник, не ощущающий, а главное, не использующий свойств акварели и масла, гравюры на меди и гравюры на дереве, фрески и мозаики,— вообще не художник. Но в народном творчестве это прямое использование материала особенно наглядно.







Бог долголетия Шоу-син

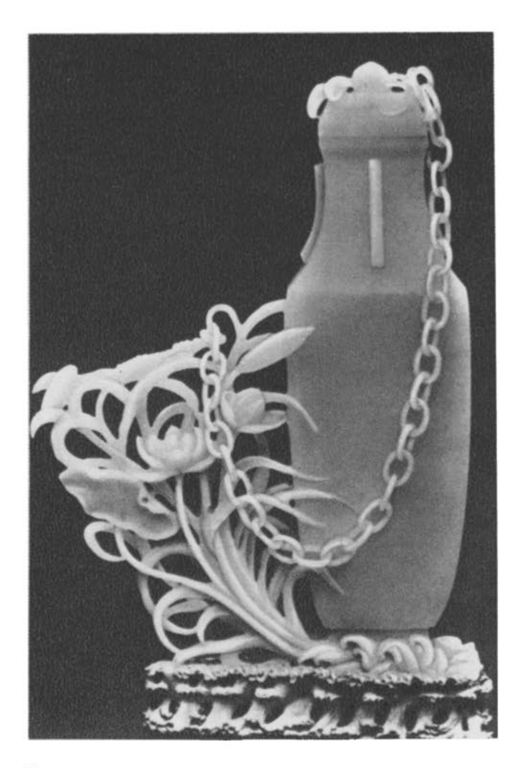
Для этого достаточно вспомнить наши троице-сергиевские деревянные фигуры девятнадцатого века из четвертушек березовых поленьев, наши «вятки», вылепленные из глины народными мастерами, архангельских «лесовиков» из шишек и моха, финских оленей, сделанных из жгута соломы, болгарских кукол из початков кукурузы.

Таким образом, творческим ощущением материала обладают не только китайские народные скульпторы и художники, но именно в китайском искусстве это ощущение в отдельных произведениях доведено до некоего особого художественного принципа. Очень характерны в этом смысле скульптурные композиции, созданные из разнородных материалов.

Композиции эти рождены стремлением и умением китайцев угадывать в цвете, форме и фактуре отдельных предметов, созданных природой, те ассоциации, которые возникнут, если их использовать в сочетании или противопоставлении друг другу.

Бугристые, узловатые, шершавые куски дерева превращаются в дикие скалы, изрезанные долинами, ущельями, глубокими и мрачными пещерами. Естественные ветви розового, белого или красного коралла становятся стволами боль-

Резной нефрит



ших деревьев, покрытых серебряной кроной перламутровых листьев.

Такое же объединение различных материалов используется китайскими художниками и для создания плоскостных или барельефных изображений, аппликаций, вышивок. Рассматривая инкрустированные створки ширм с картинами на исторические, сказочные или бытовые темы, вы почти всегда обнаружите и перламутр, и слоновую кость, и яшмы, и нефриты, и кораллы.

На больших черных лакированных досках, стоящих в пекинском дворце, инкрустированы деревья с голубыми, буквально сверкающими цветами. Я никак не мог понять, из какого материала сделаны лепестки этих цветов. Оказывается, материалом послужили бирюзовые перышки птицы цинняо. Ни шелк, ни драгоценный камень не могли бы создать такого эффекта яркости и в то же время нежности этих цветущих деревьев.





Правда изображения

СТРЕМЛЕНИЕ К КРАСОТЕ как к утверждению счастья жизни — это естественная потребность всякого человека и всякого народа.

В народном прикладном искусстве простая и точная задача украшения быта, одежды, жилища — то есть чисто эстетическая задача — выражена очень четко и ясно.

Народные орнаменты вышивок, росписей на посуде или утвари, резной камень или резное дерево вовсе не обязательно что-либо изображают. Цветовые, линейные или объемные композиции очень часто лишены какого бы то ни было изобразительного момента.

Правда, родословную некоторых элементов этих композиций искусствоведы ведут от изображения человека, птицы, собаки, верблюда, дерева, лодки, но сам народ чаще всего их так не расшифровывает, называя просто узорами.

Люди, животные, птицы и цветы во многих народных орнаментах вышивок и ковров приобрели настолько отдаленную от изобразительности форму, что догадаться о происхождении каждого данного орнаментального мотива можно только путем длительных и не всегда достоверных изысканий.

Меньше всего таких изысканий требует прикладное народное искусство Китая, так как в нем, как правило, в наибольшей степени присутствует как раз изобразительное начало. Китайские ситцы и шелка затканы цветами, рыбами, птицами, облаками, маленькими домиками, крохотными пейзажами, бытовыми сценками.

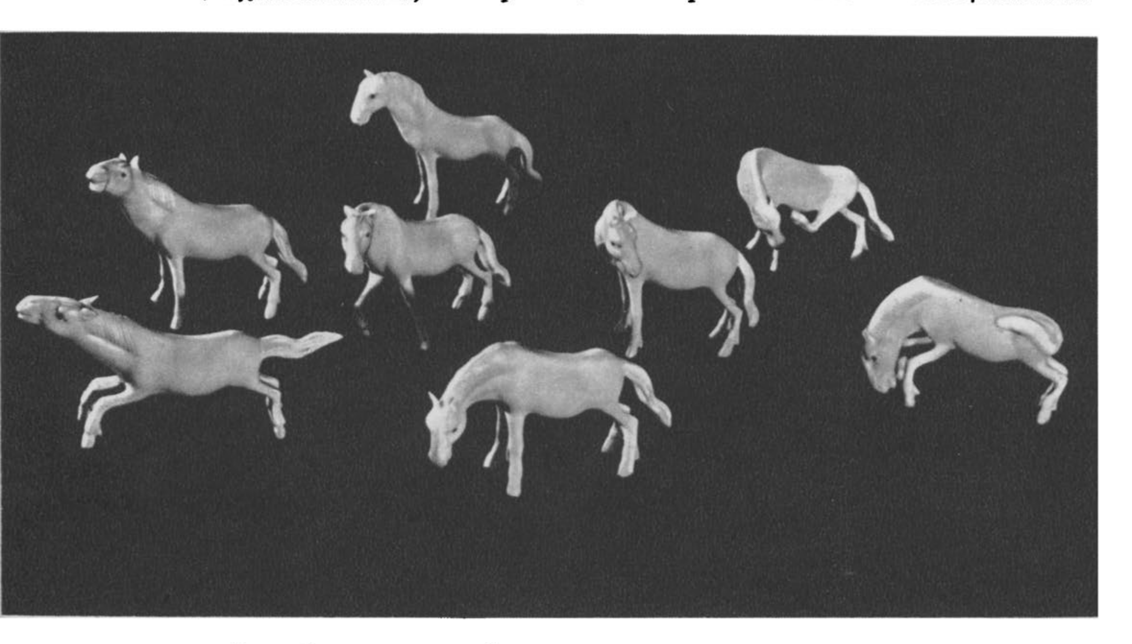
Китайский народный художник, всегда стремящийся в изображении живого или мертвого предмета к предельной выразительности движения, формы, цвета,

Набивная ткань



редко доводит обобщение до схематизации, то есть до некоторой геометрической или цветовой формулы.

Я вовсе не хочу этим сказать, что внеизобразительная орнаментика украшений есть что-то порочное. Мне хочется только еще раз подчеркнуть чисто национальные черты китайского народного искусства и одновременно разрушить существующее у многих представление об этом искусстве, в том числе и о китайской живописи и скульптуре, как о чем-то отвлеченном, условном, не стремящемся к реалистичности изображения.



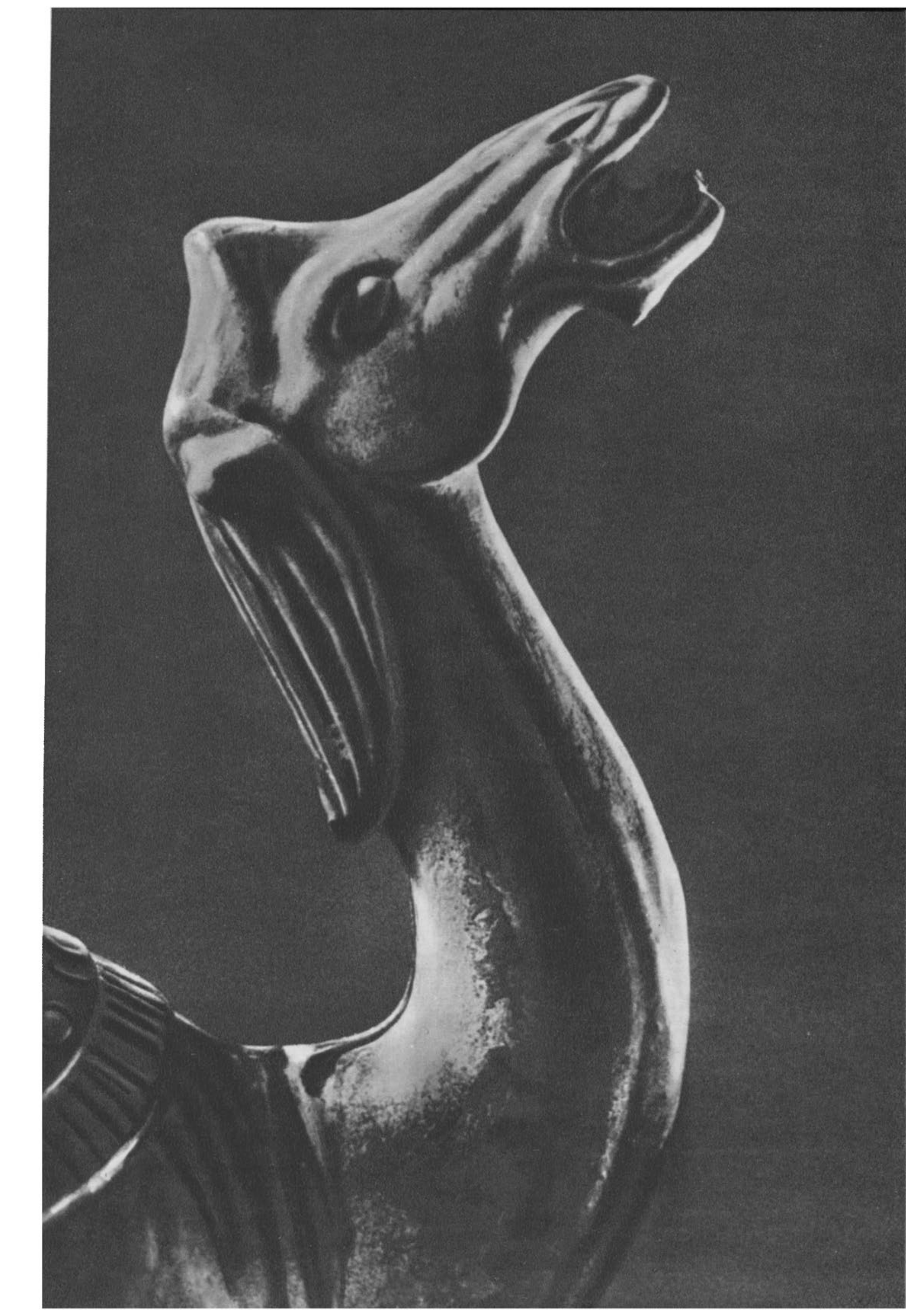
Фарфоровые лошадки (натуральная величина)

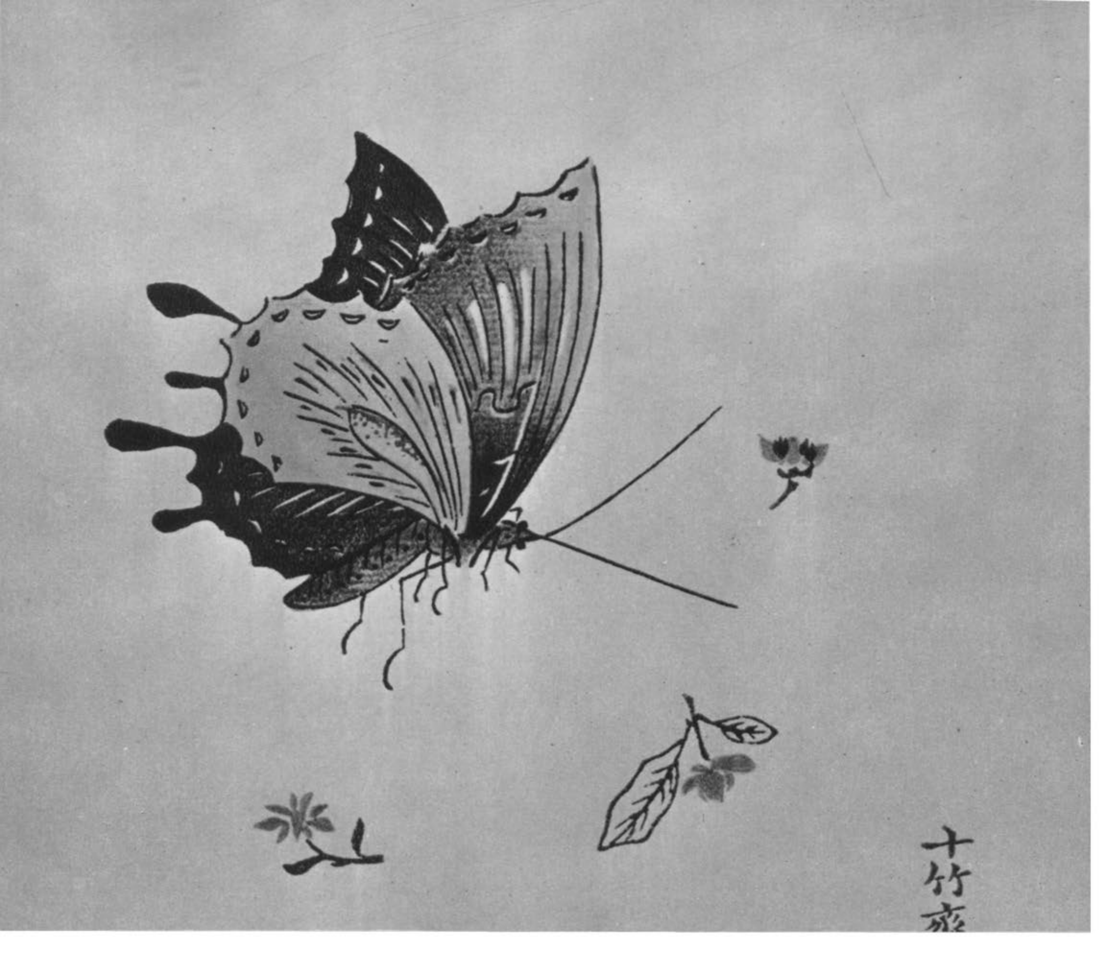
Это абсолютно ошибочное представление, так как даже в самые ранние периоды своей истории китайское изобразительное искусство отличалось стремлением к изобразительной точности, свидетельствующей о внимательном изучении изображаемого.

Китайский народный художник глубоко реалистичен. Именно реалистическая точность и верность изображения ставила меня в тупик, когда я, осматривая музеи, пробовал определить, в каком веке сделана какая-либо ваза, статуэтка или вышивка.

В европейском искусстве, вне зависимости от того, художнику какой страны принадлежит данное произведение и являетесь ли вы знатоком или нет, вам,

Этому глиняному верблюду больше тысячи лет





Рисунки
на почтовой бумаге

по существу, невозможно спутать картину или скульптуру средневековья со скульптурой или картиной эпохи Возрождения, так же как не представляет никакого труда отличить шестнадцатый или семнадцатый век от девятнадцатого или двадцатого.

Но надо быть очень большим знатоком изобразительного искусства Китая, чтобы не ошибиться в определении возраста отдельных произведений.

Верблюд, вылепленный из глины в Танскую эпоху, то есть между седьмым и десятым веком нашей эры, не обладает даже минимальными признаками примитивизма. Это абсолютно верное и точное изображение верблюда с соблюдением всех анатомических пропорций.

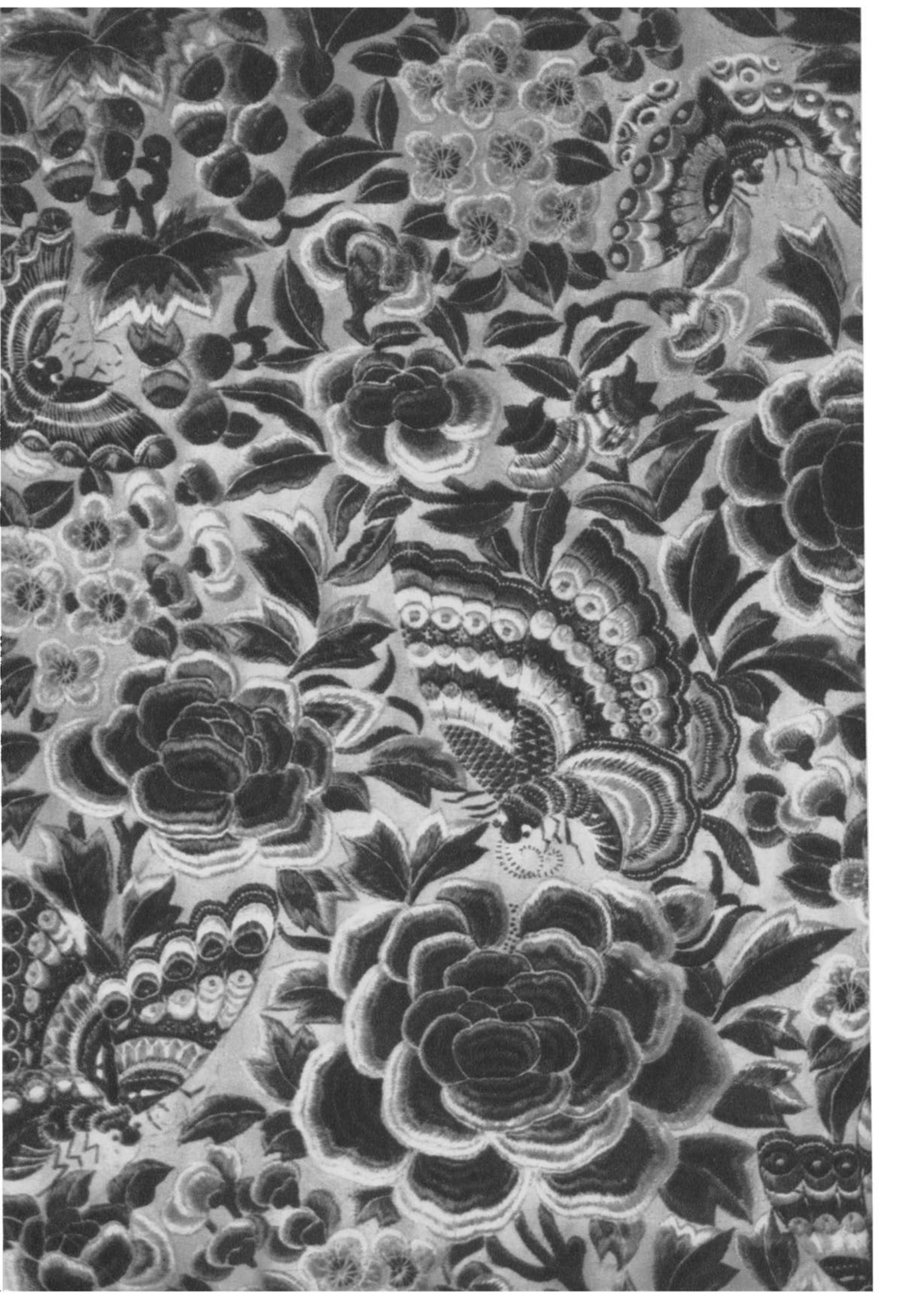
И в вышивках, и в многометровых акварелях-панно, и в резных или инкрустированных ширмах, и в многофигурных скульптурных



композициях, и в рисунках на вазах или чашках китайский народный художник, изображая тот или иной предмет, живую или мертвую натуру, всегда стремится к документальной подлинности изображения. У птицы непременно будут изображены перья, их фактура, их гладкость или пушистость; у тигра или оленя — шерсть, ее жесткость и направление волосков.

Станиславский всегда обращал внимание своих учеников не только на необходимость следить за правдой целого, но и быть очень внимательным к правде детали. У него существовал даже особый термин — «маленькая правда». Часто именно «маленькая правда» и заставляет зрителя поверить в правду большую.

На занятиях этюдами Константин Сергеевич заставлял молодого актера снова и снова изображать вдевание нитки в иголку, все время останавливая ученика словами «не верю!»



Вышивка XVIII века

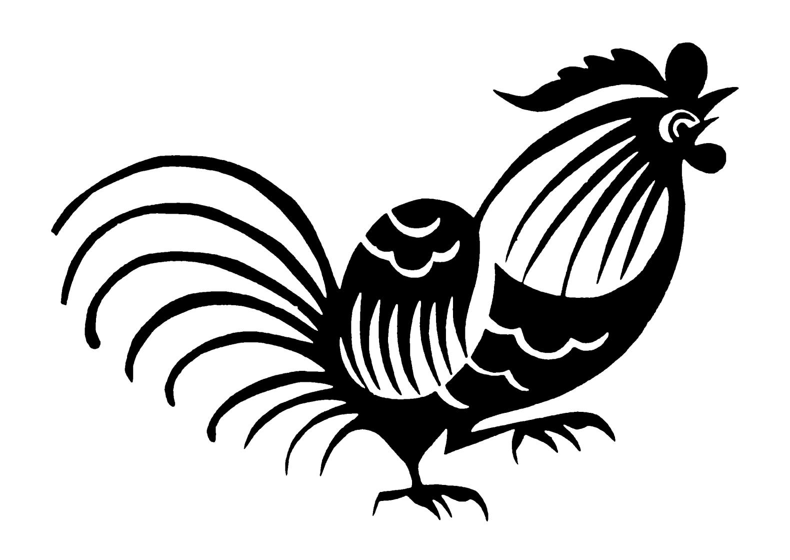
Я часто вспоминал Станиславского, глядя на рисунки китайских художников.

Сидит птица на тоненькой ветке. Крепко обхватили ветку сухие пальцы маленькой птичьей лапки. Посмотришь на такую лапку, на блестящий круглый птичий глаз, на узорные перья крыла — и ничего нельзя сказать, кроме слова «верю»!

Старик под деревом. Посмотришь на морщины его лица, на жидкие старческие усы, на складки рукава — и опять ничего нельзя сказать, кроме слова «верю»!

Пересечения веток, летящий по ветру оторвавшийся листик, капельки росы на цветке, прозрачные крылья стрекозы — все эти маленькие, но абсолютные правды служат китайскому художнику средством к созданию образа, вовсе не мешая экспрессии целого — большой, обобщенной правде.



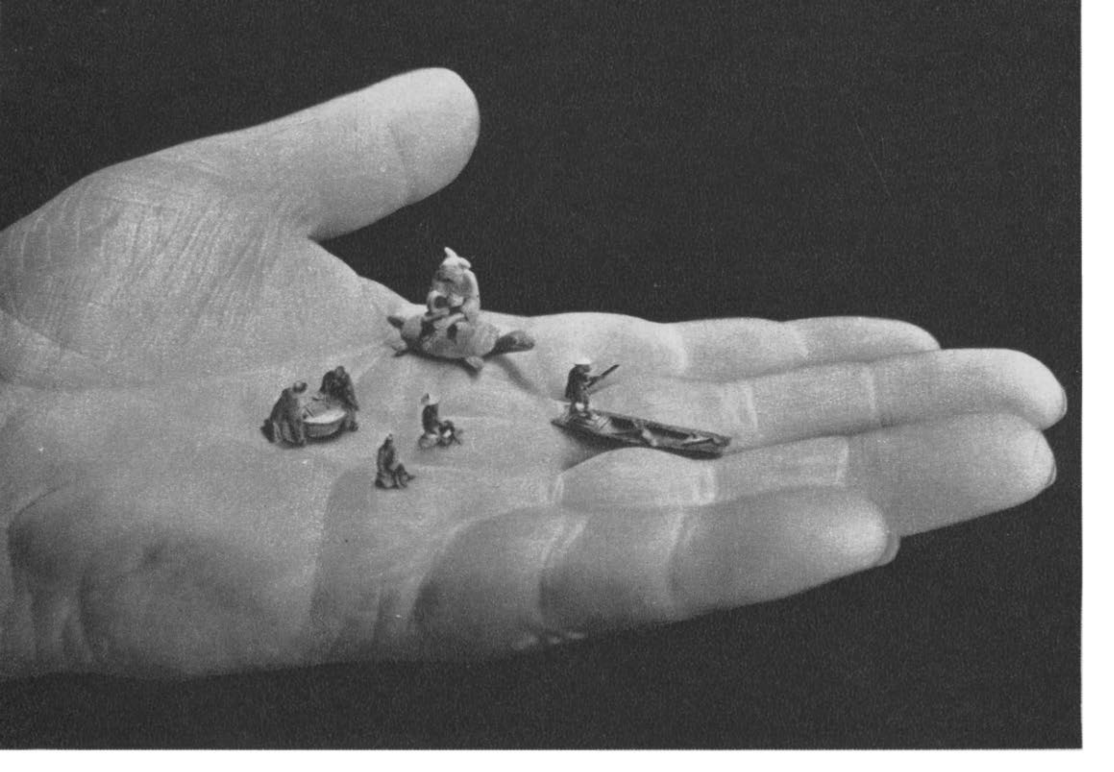


Мастерство

КИТАЙСКИЕ РЕЗЧИКИ по слоновой кости изготовляют удивляющие всякого европейца большие и маленькие костяные шары. Причиной удивления и восхищения служит то, что каждый такой шар по всей его поверхности вырезан сложным фигурным или лиственным сквозным барельефом с круглыми симметричными отверстиями, через которые вы видите заключенный в этом шаре следующий шар. Если палочкой или спичкой проникнуть в эти отверстия, то обнаружится, что второй шар, во-первых, легко вращается, а во-вторых, тоже целиком покрыт таким же резным барельефом с круглыми отверстиями, сквозь которые вы увидите опять-таки легко враща-

Стенки этой вазы из слоновой кости тонки и прозрачны, как кружево





Эти глиняные фигурки вылепили крестьяне провинции Гуандун

ющийся третий шар, а за ним четвертый и так далее. Все эти шары вырезаны из одного цельного куска слоновой кости. Вынуть их один из другого нельзя, так как они не склеены и вырезались мастером последовательно один за другим через имеющиеся в каждом шаре отверстия. Количество постепенно уменьшающихся шаров доходит иногда до двадцати и больше.

Задолго до поездки в Китай мне удалось приобрести такой шар. Правда, в нем находилось всего семь внутренних шариков, но я очень гордился тем, что являюсь обладателем этого чуда, тем более что кто-то мне сказал, будто на его изготовление тратится несколько лет, а по мнению другого «знатока», — даже жизнь целого поколения семьи, вырезающей шар в качестве обета богу.

В Китае выяснилось, что все это неправда. Сами китайцы не проявляли никакого восхищения и даже уважения к этим шарам и объясняли мне, что шары вовсе не являются какой-либо национальной традицией и изготовление их кустарями началось сравнительно недавно, главным образом для экспорта в Европу, так как в Европе эти ничего не изображающие шары, свидетельствующие только о беспримерном терпении, имеют большой спрос.

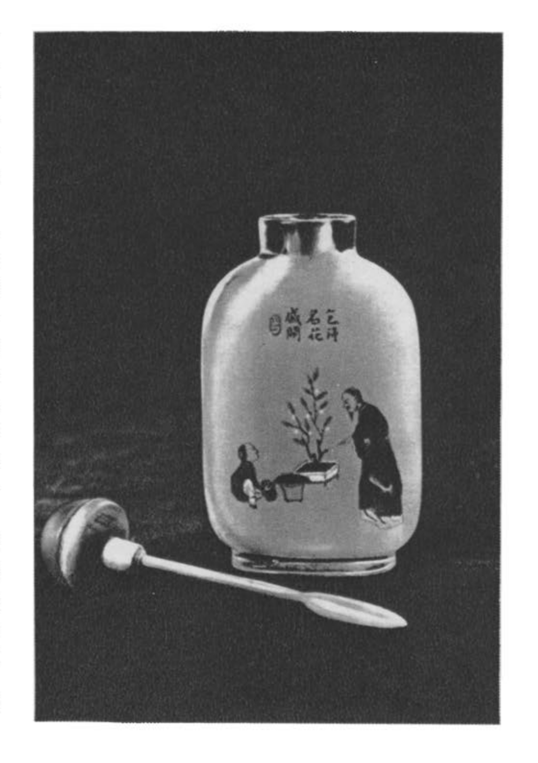
Но все-таки самый факт возникновения таких шаров именно в Китае — не случаен.



Я увидел там ряд произведений художников и скульпторов, фактической темой которых являлась демонстрация мастерства, хотя все эти произведения что-либо изображали и не были отвлеченными.

Может быть, менее эффектными, но, по существу, нисколько не менее удивительными и сложными по мастерству оказались, например, сделанные из слоновой кости морские раковины. Сквозь узенькую щель приоткрытых створок виден вырезанный внутри целый городской пейзаж со зданиями, мостами, деревьями, людьми.

На том же народном рынке в Пекине, о котором я уже говорил, продавались старинные табакерки для нюхательного табака, представлявшие из себя



Тот самый флакончик для табака, который я купил в Пекине

маленькие стеклянные флакончики, покрытые иероглифами каких-то изречений или же тонкими цветными рисунками человеческих фигур, пейзажей, сказочных или бытовых сцен.

Взяв один из таких флакончиков с прилавка и не найдя в нем ничего особенно примечательного, я положил его обратно. Продавец тотчас схватил флакончик и вновь сунул в мою руку, что-то мне объясняя. Я опять рассмотрел флакончик и опять положил на прилавок. Тогда продавец заставил меня погладить флакончик пальцем по его абсолютно гладкой поверхности. Тут только я наконец понял то, что он так безуспешно пытался объяснить мне словами.

Оказывается, и иероглифическая надпись и рисунок были сделаны не с внешней, а с внутренней стороны флакона. Следовательно, художник должен был создавать этот рисунок, проникая кисточкой через очень узенькое горлышко, диаметр которого измеряется несколькими миллиметрами.

Одна из маленьких лавочек в Кантоне была сплошь заполнена глиняными обожженными скульптурами, созданными местными крестьянами. Тут были изображения людей и животных, пагоды, дворцы, крестьянские фанзы, парусные и гребные лодки. Были и большие фигуры и маленькие. Все они поражали той зоркой наблюдательностью, с которой кустарь-крестьянин решал тему каждой скульптуры, изображала ли она рыбака, лодочника, сонно развалившегося курильщика с длинной трубкой или игроков в шахматы.

Продавщица протянула мне небольшую коробочку. В коробочке рисовая шелуха. Я не сразу понял, зачем она мне эту шелуху показывает, но продавщица взяла спичку и, разгребая шелуху, стала доставать из нее фигурки, многие из которых были меньше рисинки. Каким же мастерством надо обладать, чтобы вылепить из глины человека или аиста размером в три или четыре миллиметра, причем у аиста этого есть и крылья, и раскрытый клюв, и ноги толщиной в волосок!





В гостях у Ци Бай-ши

ЕСЛИ ПОПРОБОВАТЬ определить свойства традиционной китайской живописи, то думается мне, что состоят они из двух основных элементов: предельного знания природы, то есть того, что изображается, и столь же предельного знания материала, то есть того, чем изображается.

Китайский художник не рисует того, чего он не знает. Он не будет изображать «вообще» дерево или «вообще» птицу, а только то дерево и ту птицу, которых он знает до конца. Он не будет рисовать любой кистью и на любой бумаге, а только той кистью и на той бумаге, свойства которых им изучены, и, чаще всего, той краской, которую он сам приготовил.



Ци Бай-ши. Камыш

Его всегда поэтическая фантазия, оснащенная знанием и опытом, ничем не затруднена и не остановлена, так как в рамках этого опыта и знания для него нет такого раккурса человеческой фигуры, такого поворота крыла летящей птицы или усика кузнечика, которые оказались бы трудными или неизобразимыми. Именно это и позволяет художнику быть подлинным импровизатором в процессе самого творчества, а его произведению — приобрести ту легкость и образность, которые так характерны для китайского изобразительного искусства.

Я имел большую честь быть в гостях у прославленного китайскогохудожника Ци Бай-ши.

Он не может быть причислен к художникам, целиком наследовавшим только традицию, — наоборот, это новатор, создавший свою манеру и обладающий своим вúдением природы. Но в то же время весь характер его творчества, все присущее ему мастерство глубоко национальны и могли развиться только в Китае.

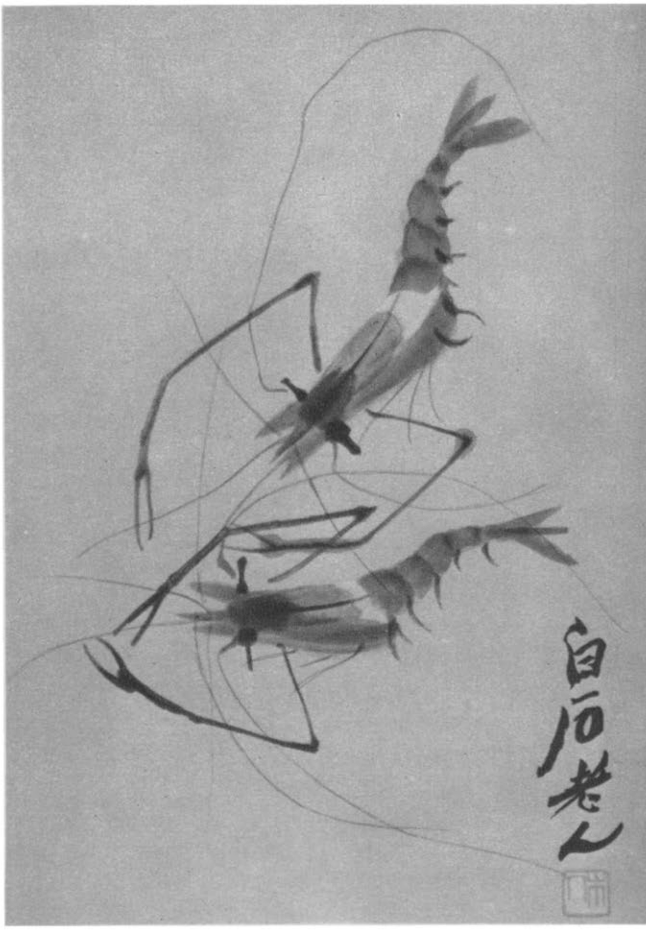
Ци Бай-ши очень старый человек. Ему около ста лет. Без посторонней помощи он с трудом ходит, с трудом садится или поднимается со стула. Переводчик, знакомя нас, сказал ему, что я русский и приехал из Советского Союза. Ци Бай-ши долго и внимательно глядел на меня, потом улыбнулся и пригласил сесть. Когда переводчик, объясняя мою профессию, сказал, что я руковожу кукольным театром, Ци Бай-ши снова стал всматриваться в мое лицо и, снова улыбнувшись, сказал, что он вспомнил кукольный театр.

На широком рабочем столе, покрытом черным сукном, белые фар-

форовые чашки с такими же белыми фарфоровыми пестиками. В одних чашках красная или черная сметанообразная тушь, в других чистая вода. Много кистей, больших и маленьких.

Я подошел к столу, стал рассматривать. Ци Бай-ши, по-видимому, понял мое естественное любопытство и, поднявшись, сделал несколько шагов к столу. Ему дали большой лист бумаги. Трясущимися пальцами он ощупал и внимательно осмотрел его с двух сторон и, отложив в сторону, взял другой лист, такой же тонкий, но только поуже и подлиннее. Так же внимательно осмотрев его и определив, по каким-то непонятным мне признакам, нужную ему сторону, он положил бумагу на сукно. Потом долго выбирал кисть. Обмакнул ее в воду и в черную тушь и, поставив вертикально в правый угол листа, провел по диагонали кривую линию, закончив ее небольшим нажимом, отчего она немного расплылась.

Вначале мне показалось, что получилась просто клякса. Это предположение увеличилось, когда стоявшая рядом женщина приложила к ней промокательную бумагу. Излишек воды впитался и в бумагу и в сукно.



Ци Бай-ши. Креветки

Но художника, по-видимому, все это не взволновало. Наоборот: взгляд его обострился, пальцы уже совсем не дрожали и, вглядевшись в расплывшийся конец проведенной им линии, он так же вертикально поставил на него кисть и, проведя чуть в сторону другую линию, оборвал ее таким образом, что опять получилось утолщение. Женщина промокнула и эту линию, и, когда отняла бумагу, я увидел живую ветку с двумя утолщениями сучков.



Портрет Ци Бай-ши работы художника Е Цянь-юя

Ци Бай-ши работал неторопливо, меняя черную тушь на коричнево-красную, внимательно выбирая кисти и наполняя их то бо́льшим, то меньшим количеством воды. Но, несмотря на медленность его движений, ветка росла со сказочной быстротой, покрываясь красными листьями и колючими шариками семян, а внизу из абсолютно непонятных мне вначале серых и черных полос, сделанных большой кистью, возникли три живых краба с толстыми клешнями и прямо-таки шевелящимися лапками.

Рисунок готов. Художник переспросил мою фамилию. Его явно не устроило наличие в ней русского «р», потому что такого звука нет в китайской фонетике. В конце концов с помощью переводчика был найден способ, как обойти этот звук, и Ци Бай-ши красиво написал тоненькой кисточкой, той самой, которой он рисовал коготки крабьих лап, вертикально расположенную фразу — посвящение. Потом он взял им же вырезанную печать и показал женщине то место, на котором эту печать нужно поставить.

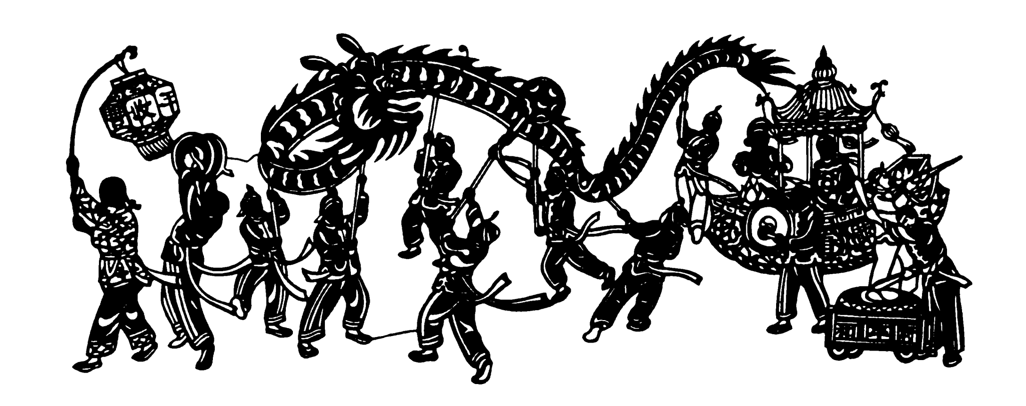


Этот рисунок Ци Бай-ши рождался на моих глазах

На еще мокром, только что родившемся рисунке появились красные киноварные иероглифы, которые знает вся страна и перевод которых гласит: «Сын знаменитого столяра». В этом заключена и скромность и гордость художника. Он действительно сын столяра, да и сам в детстве был сначала пастухом, а потом столяром.

По китайскому обычаю, хозяин проводил меня до порога и стоял в распахнутых дверях своего маленького дома, кутаясь в теплый халат, пока его гость, кукольник из далекой Москвы, шел по двору, держа в руках драгоценный подарок.





Львы и драконы

МЫ, СОВЕТСКИЕ АКТЕРЫ, привезли в Китай наше искусство и каждый вечер показывали его китайским зрителям. Но и сами мы в течение всей поездки были буквально окружены китайским народным искусством. В каждом городе, на перронах вокзалов, на аэродромах, на улицах, в парках университетов, в школах нас и встречали и провожали танцами, песнями, народными играми. И во всем этом всегда мы ощущали живую традицию, мастерство и стремление к изобразительной точности.

На перроне Харбинского вокзала после танцев с барабанами, лентами, факелами вдруг появились львы. Золотые и зеленые. Пять



Стена девяти драконов в парке Бэйхай

львов и два львенка. В огромной маске и туловище каждого льва скрывались два танцора-акробата, а в каждом львенке — десяти-двенадцатилетний мальчик.

Появление львов, сопровождавшееся оглушительными звуками гонга, было таким неожиданным и невероятным, что мы долго не могли опомниться от удивления и восторга.

Голова льва по крайней мере в три четверти метра в диаметре. Скалясь и щелкая, открывается красная пасть, подымаются и опадают уши. Тонкая и длинная травянистая мочала, покрывающая все тело льва, несмотря на неожиданный цвет, кажется живой шерстью. Такая же мочала нашита и на штаны актеров, а черные китайские туфли прикрыты белыми гетрами с нарисованными на них пальцами львиных лап. На руках мальчиков, изображающих львят, такие же белые лапы-перчатки.

Львы бегали, кувыркались, грызлись между собой, нежно облизывали львят, ни на секунду не выходя из четкого танцевального ритма, как не выходил из него и акробат, дразнивший львов большим красным шаром. Он казался бесстрашным «укротителем», заставлявшим львов то останавливаться, то менять направление, то ложиться, то прыгать друг через друга. Одновременно он и сам делал быстрые сальто и кувыркался через спины львов.



Северные львы

Я сказал, что в народных китайских танцах, песнях и играх мы всегда ощущали живую традицию, мастерство и стремление к изобразительной точности. На примере игры со львами все эти три положения обнаруживаются очень ясно.

Естественно, что, как только львы закончили свое представление и мы, сев в наши вагоны, тронулись дальше, я кинулся расспрашивать переводчиков и всех, кто нас сопровождал, о том, кто это замечательное представление поставил и кто научил актеров так великолепно двигаться.

Впоследствии, когда мы ближе познакомились с народным искусством Китая, многие ответы на мои вопросы уже перестали меня удивлять, но встреча со львами произошла на второй день нашего путешествия, и поэтому я был очень удивлен, когда мне сказали, что это замечательное представление никто не ставил, что львы почти обязательные участники весенних праздников во многих деревнях Китая на протяжении многих сотен лет.

Понять, каким образом эта игра возникла и откуда взялась, мне не удалось, так как никто не смог мне этого объяснить. Ведь живых



львов на территории Китая не водится и, насколько мне известно, никогда и не было.

Как те, кто изображает львов, так и те, кто их смотрит, никогда с живыми львами не встречались. Вероятно, поэтому эти изображенные львы на протяжении своей многовековой истории постепенно потеряли сходство со своими прародителями, становясь все более и более празднично-театрализованными, а по форме своей, по количеству шерсти, по висячим, совсем не львиным ушам и пушистым хвостам стали похожи на огромных сказочных собак.

Во всяком случае, игра изображает не диких животных, а скорее ручных. Хоть они и скалят свои пасти, но зрелище это все-таки больше комическое, чем «страшное». И поведение человека около львов и поведение самих львов очень напоминает цирковое представление. Таким образом, это, во-первых, многовековая традиция, а во-вторых, традиция живая, а не мертвая.

Но если сила и свойства живых традиций в этой игре несомненны, то так же несомненно и актерское мастерство в том понимании этого слова, какое мы применяем к самым квалифицированным профессионалам.

В Шэньяне я видел львов, игра которых была сплошь акробатической. Львы прыгали через барьеры из скамеек и специальных станков и непостижимым образом залезали на четыре стола, стоящие один на другом, причем последний стол был перевернут.

Представить себе все трудности акробатического искусства актеров, изображающих львов, можно только поняв, что передний держит в руках тяжелую маску, сквозь которую он очень плохо видит, а задний, покрытый плотной «львиной» шкурой, согнувшись почти под прямым углом, держится за талию партнера и видит только его ноги.

И вот в этих условиях, совсем не имея возможности помочь себе руками, два человека прыгают с земли на краешек стола, оттуда на следующий стол и в конце концов оказываются стоящими на четырех ножках опрокинутого верхнего стола. А потом лев во весь свой рост становится на задние лапы и спрыгивает с высоты нескольких метров прямо на мостовую с такой легкостью, что вы даже не ощущаете, до какой степени труден и попросту опасен этот прыжок.

Традиционность и мастерство китайского народного представления со львами неоспоримы, и мне сейчас остается только объяснить, почему я считаю, что в нем, как и во всяком китайском народном искусстве, видно стремление к изобразительной правде.

На первый взгляд, как раз правда тут и отсутствует. Прежде всего львы, как я уже сказал, на живых, настоящих львов не похожи вовсе, а скорее похожи на собак. Да и это сходство очень относительное, так как собак такой формы и раскраски на свете не существует.

О какой же в таком случае изобразительной правде можно говорить?

А тем не менее эта правда есть, да еще в очень большой степени, и заключается она в изобразительной точности актерской игры, составляющей основу всего представления в целом.

В данном случае, говоря об игре актеров и, следовательно, об актерском мастерстве, я подразумеваю уже не физическую их тренированность, не акробатику, демонстрирующую силу и ловкость человеческого тела, а чистое актерство, то есть изобразительную правду поведения.

Эта правда рождается только при двух обязательных условиях. Необходима, во-первых, большая актерская наблюдательность, дающая знание изображаемого, а во-вторых, то, что, по определению Станиславского, является «верой в предлагаемые обстоятельства».

Какие чувственные ассоциации живут в подсознании исполнителей львов и кажутся ли им изображаемые животные львами или собаками, я не знаю, но, во всяком случае, перед вами возникают безусловно живые существа, правда поведения которых подтверждается абсолютными узнаваемостями.

Бронзовый дракон на теодолите обсерватории XIII века



Актер, вернее, актеры — так как их двое внутри льва — не ограничиваются простым беганьем или открыванием львиной пасти в те моменты, когда по сюжету льву полагается рычать.

Образ настоящести, подлинности животного создается суммой отдельных элементов поведения, каждый из которых Станиславский назвал бы «маленькой правдой».

В обычном цирковом представлении с настоящими живыми львами бывают моменты, когда действует только один лев, а остальные отдыхают в ожидании своей очереди. В китайском представлении с изображенными львами тоже бывают такие моменты, когда один или два льва отходят в сторону и ложатся отдыхать. (Это вызывается еще чисто практической необходимостью отдыха актеров.) Так вот в эти моменты, несмотря на выключение льва из акробатического действия, действие актерское не прекращается. Актер, находящийся в туловище, делает движения руками, и лев «устало дышит».

Да и в моменты активного действия то тот, то другой лев иногда останавливается, чтобы почесать задней ногой за ухом или, как это делают собаки, завернуть голову к самому бедру и, мелко щелкая зубами, покусывать густую шерсть, ища блоху.

В городе Тайюане я видел, как после сложного акробатического танца львов в центр круга под оглушительные удары барабана и медных тарелок выбежала львица и вдруг, совершенно неожиданно, легла, тяжело дыша боками.

Сперва мне показалось, что она просто устала, но ее дыхание было таким напряженным, что через некоторое время я, вероятно, благодаря чисто профессиональному режиссерскому опыту, догадался, что дыхание это не просто бытовая краска, а начало какого-то нового сюжетного куска.

Так оно и оказалось.



Маска львицы из города Тайюаня



Маска льва из города Харбина

Львица медленно поднялась и отошла в сторону, а на том месте, где она лежала, обнаружился маленький беспомощный львенок. Новорожденный, лежа на спине, неуклюже двигал всеми своими четырьмя лапками, переваливаясь то на один, то на другой бок. Он долго не мог подняться на ноги, все время падал. Наконец с большим трудом подполз к матери. Львица деловито и нежно его облизала, а он уткнулся мордочкой в ее живот сперва с одной стороны, а потом с другой. По-видимому, насытившись, львенок сразу настолько окреп, что стал кувыркаться, а потом залез на материнскую спину, вцепившись лапами в ее густую зеленую шерсть, и тогда обрадованная львица стала весело бегать по кругу, таская на спине смешно подпрыгивающего сына.

Степень распространения этой народной игры особенно ясной стала для меня, когда я оказался на одной из улиц Кантона. Как и большинство старых кантонских улиц, она состояла из домов, вторые этажи которых нависали над первыми и опирались на сравнительно тонкие деревянные четырехгранные столбы. Тротуар идет как бы в галлерее: одна ее сторона — сплошные лавочки, а другая — веселая колоннада, каждый столб которой окрашен в свой цвет и разрисован орнаментом иероглифов. В лавочках этой улицы продаются глиняные фигурки, резная слоновая кость, музыкальные инструменты: медные тарелки, китайские скрипки, барабаны.

Лавочки одновременно являются и мастерскими, а продавцы — мастерами. Они тут же очищают пятнистые шкуры удавов и натягивают их на корпуса струнных инструментов. Из слоновых клыков и рыбьих костей маленькими стамесками вытачивают цветы, резные фигуры людей и животных.



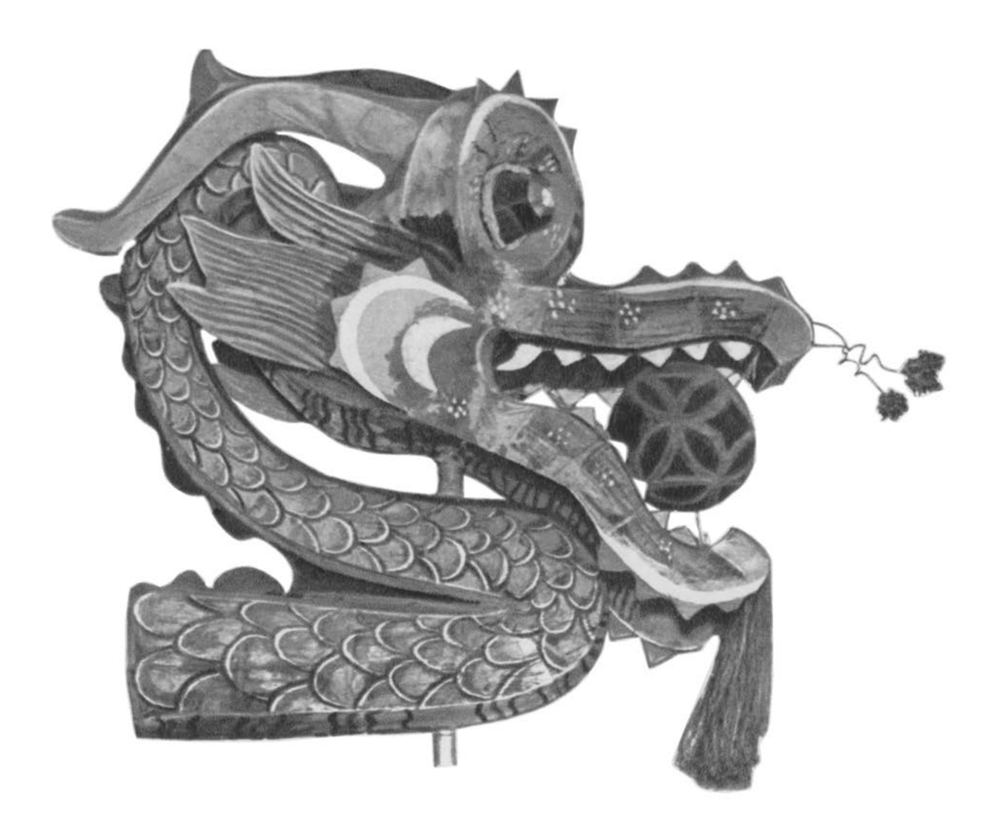
Маска южного льва

По обеим сторонам улицы, среди ее разноцветных колонн, висят еще более разноцветные маски львов: желтые с зеленым, черные с серебром, красные с золотом. Сотни масок, каждая удивительнее и прекраснее другой. Крестьяне окрестных деревень приходят на эту улицу и выбирают себе маски и львиные «шкуры».

Я не видел южных львов в действии, но по изображающим эту игру народным глиняным фигуркам, продававшимся на той же улице в лавочке, про которую я уже рассказывал, можно было заключить, что игра южных львов сильно отличается от игры львов северных. Отличие это состоит главным образом в меньшей имитационности. Актеры, изображающие южного льва, менее скрыты. Задний актер просто несет шкуру, держа ее, так сказать, за подол двумя руками. Шкура эта гораздо более театрализована. Это яркое шелковое полотнище с нашитыми на него разноцветными узкими воланами и полосками меха, по-видимому, изображающими шерсть, и короткими, тоже разноцветными валиками по центральной оси, обозначающими хребет. В конце полотнища дырочка для хвоста, но сам хвост скорее похож на красивую плеточку.

Помимо маски и шкуры для игры с южными львами необходимо еще и знамя. Каждая группа людей, объединенная этой игрой, имеет свое знамя. Знамя это украшено чудесной вышивкой и иероглифами с названием деревни или поэтическим названием данной группы актеров, так называемой «бригады льва».

Сам факт отличия южных львов от северных говорит о том, что традиция этой игры живая, меняющаяся в зависимости от характера жизни и быта различных провинций. В еще большей степени эту зрелищную разность традиции я обнаружил в различных китайских



Голова дракона из города Цзинаня

провинциях, когда стал ближе знакомиться с китайским народным театром.

На той же кантонской улице продавались не только маски львов, но и огромные головы драконов.

Впервые я увидел дракона в городе Цзинане.

Зимние сумерки уже готовы были превратиться в ночь, когда на улице появилось многометровое чудовище.

Одиннадцать человек несли его на длинных палках над своими головами. Внутри полупрозрачного змеиного тела горели свечи, и дракон весь светился призрачным, мерцающим светом. В огромной драконьей пасти — красный светящийся шар. Как будто дракон схватил зубами закатное солнце.

Это народное представление по своему происхождению, по-видимому, еще более древнее, чем львы.

По преданию, один из древнейших правителей Китая, Юй, больше трех тысяч лет тому назад построил первые плотины и дамбы на непокорной реке Хуанхэ в провинции Шаньси и обуздал половодье. Народ прозвал его драконом. Китайская народная мифология, в отличие от мифологии европейских народов, считает дракона не злым и кровожадным, а скорее добрым. В его власти находятся небо и погода. Следовательно, он может и вызвать дождь, то есть прекратить засуху, и, наоборот, остановить дождь, то есть прекратить наводнение. Этим и объясняется, что на древних картинах легендарный Юй изображается драконом.

Глиняная фигурка южного льва



Не знаю, в какой степени происхождение народного представления с драконом действительно связано с Юем, но китайские крестьяне в течение тысячелетий выходили с драконом, заклиная им дожди или безжалостный зной.

Шествие дракона радикально отличается от представления со львами. Львы лишены признаков мистическо-ритуальных. Несмотря на свою внешнюю страшность и сказочность, они в конце концов по-смешному бытовые. Дракон же, рожденный суеверием, по характеру представления ритуален, и если сейчас он уже воспринимается не мистически, то все-таки его шествие выглядит торжественным, а не бытовым. Никаких элементов смешного в поведении дракона нет. Но из этого вовсе не следует, что в самом представлении нет стремления к жизненной правде. Наоборот, движения дракона — это прежде всего движения змеи, и передаются они с настоящим актерским мастерством.



В Шэньяне такой дракон неожиданно вышел среди белого дня на площадь перед гостиницей, в которой мы жили. Люди, несшие его, были одеты в бирюзовые костюмы. Дракон извивался, свертывался в кольца, растягивался, сжимался, стлался по земле, вытягивался вверх вертикальной спиралью, по-змеиному — то рывками, то медленно поворачивая свою голову.

Тематическая разница между игрой со львами и шествием дракона сейчас уменьшилась. Дракон, так же как и львы, стал украшением праздника, народного гулянья.

Пока я, остановившись на площади, смотрел на дракона, из-за угла появился новенький троллейбус. Его возраст исчислялся одним-двумя годами, возраст дракона — тысячелетиями, но они спокойно встретились, спокойно разошлись, и никто из прохожих не обратил на эту удивительную для меня встречу двух эпох ни малейшего внимания. Вероятно, потому, что гораздо более удивительные встречи старого и нового Китая происходят сейчас на каждом шагу.

Да кроме того, и дракон-то этот, как выяснилось, сохранив всю свою традиционность, выполнял абсолютно сегодняшнюю и уж никак не мистическую функцию. Он был участником одной из городских агитационных бригад.





Ритм и сюжет

УЖЕ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ прошло с того дня, как мы вернулись из Китая. Естественно, что образная память многое утратила из тех зрительных и слуховых впечатлений от народных представлений, танцев, песен, которыми встречал и провожал нас каждый город. Но основное, всеобъединяющее впечатление из памяти моей, вероятно, никогда не исчезнет. Это обязательность сложного и в то же время четкого ритмического каркаса, на котором основано любое китайское зрелищное действие.

Первое, что мы видели из окна остановившегося у перрона поезда или машины, едущей между рядами встречающих, это шелковые

развевающиеся знамена и танцевальные движения юношей и девушек в ярких разноцветных костюмах, а первое, что мы слышали, были удары барабанов, медных тарелок и гонгов.

Очень часто сами же танцующие и сопровождают свой танец ударами в барабаны. Большая группа танцоров делает абсолютно одинаковые движения, и все одновременно ударяют в висящие через их плечи длинные красные или черные барабаны, похожие по форме на большие огурцы.

Не только ритм этих барабанов, но и тембр их разнообразен, так как звук меняется в зависимости от характера удара. Две палочки ударяют сразу с двух противоположных концов барабана — один звук. Обе ударяют только по одному концу — другой звук. Удары палочками по деревянному ободу — сухой кастаньетный звук. Удар по центру выпуклого бока — такой же сухой, но ниже тоном. Удары ладонью или пальцами — опять новый звук: гулкий и мягкий.

Когда смотришь на танцующих, они кажутся почти жонглерами: так ловко наносятся удары то сверху, то сбоку, то из-за спины, причем в этом случае в правой руке находится не палочка, а гибкая плетка с тяжелым шариком на конце.

Ритмическое танцевально-жонглерское мас-

Танец с барабанами



Танец „Ловля бабочки"



терство особенно поразило меня, когда я увидел построенную квадратом группу юношей, встретивших нас ранним утром на одном из аэродромов.

До сих пор помню: светлое зеленое поле, голубое безоблачное небо, ряды юношей в белых костюмах и большие черные барабаны, которые они подкидывали над своими головами. В тот момент, когда барабаны, натянув ленты, как бы застывали в воздухе, вслед за ними взлетали руки, успевая ударить палочками в тугую кожу.

Разнообразие тембров и вы-

Танец народности мяо

Акробатический танец с мечами



соты звука еще увеличивается, когда танец сопровождается целым оркестром ударных инструментов: большие барабаны, диаметром в метр и больше, стоящие на специальных тележках и рокочущие, как дальняя гроза; маленькие дробные барабанчики; деревянные ящички, стучащие, как кастаньеты; медные тарелки, раскалывающие воздух звоном своих ударов; гонги, издающие в том случае, если по ним бьют палочками с мягкими наконечниками, звуки, похожие на колокол, и стонущие высоко и протяжно, если по ним резко



Танцевальная сценка с ослом



Танец с лентами

ударяют ребром маленькой дощечки. Звон медных тарелок и частые, тревожные, завывающие звуки гонгов возвещают выход новой группы танцующих и как бы определяют начало каждого нового куска, нового эпизода, особенно если танец сюжетен, если это танцевально-пантомимическое или акробатическое сюжетное представление.

С самого начала игры и до самого конца ритм и сюжет взаимно подчинены в каждой доле секунды. Не только поворот корпуса актера или взмах руки, но даже поворот глаз настолько связан с ритмом, что иногда кажется, что не музыкальные инструменты сопровождают игру актеров, а само актерское движение звучит. Поворот глаз превращается в удар барабана, резкое повелительное движение руки — в такой же резкий и повелительный звук меди.

Мне кажется, что сюжетность является одной из характерных черт китайского народного танца.

Некоторые же народные танцы представляют собой пантомимические сценки с абсолютно ясной и законченной фабулой.

Студенты Института национальностей в городе Чэнду показали нам танцевальную народную сцену, изображавшую эпизоды свадьбы. Тут была и невеста с подругами и жених со своими друзьями. Центр эпизода состоял из угощения вином. Невеста стояла почти спиной к жениху и, как бы

Танец лотоса



опрокидывая кувшин через левое плечо, красивым и точным движением изображала наливание вина в бокал жениха. Жених так же точно и четко несколькими большими шагами подходил к подруге невесты, изображая передачу бокала, ждал, пока та выпьет, и возвращался назад. Невеста вновь наливала бокал, и жених шел к другой ее подруге; снова возвращался и снова подходил с наполненным бокалом к следующей девушке и к следующему юноше, пока не угостил всех.

Сцена шла молча, без единого слова, и вся целиком была не только сыграна, но и станцована, так как подчиненность ритму ударных инструментов была абсолютной. Ни одного внеритмического движения.

Танцевальные народные пантомимы очень разнообразны по своим формам. К ним принадлежат и жонглерско-акробатические танцы с факелами, лентами, мечами, пиками, и описанные мною игры со львами, и шествие дракона, и сцены, подобные сцене свадьбы, о которой я рассказал только что.

Сюжет этих танцев может быть менее или более сложным, но он всегда присутствует и всегда как бы выткан на канве ритма ударных инструментов.

Как в сравнительно простых танцах с барабанами, так и в более сложных танцах-играх танцующие часто сами ведут ритмическо-музыкальное сопровождение или дополняют его деревянными дощечками-кастаньетами, бубенчиками или трещотками, прикрепленными к палкам и пикам, которыми они как бы жонглируют.





Песня-рассказ и песня-роль

В КАЖДОЙ СТРАНЕ, где я бывал, мне приходилось разговаривать через переводчика, и, хотя иногда это были многочасовые беседы или доклады, никаких особых неудобств я, по правде сказать, от этого не испытывал. Если переводчик хорошо знает оба языка, и особенно если это постоянный переводчик, то ощущение какой бы то ни было скованности или затрудненности исчезает совсем. Говоришь обычно не большими кусками, а пофразно. Если фраза большая, так иногда и внутри нее сделаешь остановку. Естественно, что первые два-три дня мы с переводчиком друг к другу привыкаем, но вне зависимости от того, знаком ли мне или не знаком язык, на

который переводится сказанная мною фраза, произносится ли она на немецком или финском, венгерском или румынском языке, я всегда ощущаю и начало этой фразы, и кульминацию, и конец — то есть всегда понимаю ее эмоциональную смысловую мелодию.

Переводчица в Китае была очень хорошая. По-китайски ее звали Чжао Го-ин, по-русски мы все называли ее Надей. Русский язык она знала замечательно и говорила на нем без всякого акцента, китайский же был ее родным языком, — следовательно, обоими языками она владела в совершенстве. И все-таки вначале я с трудом мог попасть, так сказать, в ногу с переводчиком: конец переведенной фразы часто заставал меня врасплох, и я вопросительно глядел на Надю. Неужели она уже перевела?

Мое недоумение возникало оттого, что в конце фразы интонация иногда звучала так, будто дальше стоит знак вопроса, двоеточие или запятая. Я ждал продолжения, а продолжения не было, и только по Надиным глазам я понимал, что фразу она закончила.

К этому свойству звучания китайской речи я так и не смог привыкнуть. Состоит же оно в том, что значение слова-звука меняется от того, произносится ли этот звук выше или ниже, звучит ли он снизу вверх или сверху вниз, — одним словом, каков мелодический рисунок этого звука в сопоставлении со звуком предшествующего и последующего слова. Эти повышения и понижения не имеют прямого отношения к эмоции фразы. Они определяют только само понятие слова-звука, являясь чисто фонетическим тонированием.

В пекинском наречии таких фонетических тонов четыре, в кантонском — девять. Если все гласные китайской фразы произнести строго на одной ноте, на одной голосовой позиции, то слова потеряют или изменят свой смысл.

Звучащая китайская фраза имеет определенный мелодический рисунок. Если в китайском стихотворении продлить звучание гласных, оно становится похожим на песню, так как помимо ритма, которым обладают всякие стихи, возникает и некоторая мелодия.

Я не знаю, можно ли свойства китайской речи считать источником китайских мелодий, но, во всяком случае, обостренное ощущение точности звуковой интонации не может не способствовать развитию музыкального слуха.

Несмотря на то, что китайская мелодика построена совсем на другом звукоряде, на другой гамме, чем мелодика европейская, китайский народ легко воспринимает европейскую музыку, легко запоминает и любит советские песни. В любом городе вы услышите абсолютно верно спетые «Широка страна моя родная» или «Ленинские горы», а песню Мурадели «Москва—Пекин» зрительный зал пел почти после каждого нашего концерта.

Современные хоровые китайские ансамбли великолепно поют и на три и на четыре голоса, но в народе, вне зависимости от количества поющих, песни всегда исполняются в унисон. Не бывает ни вторы, без которой не поют русские крестьяне, особенно женщины, даже в том случае, если поющих всего двое, ни подголосков, без которых трудно себе представить какой-либо русский хор.

Китайская народная песня, по существу, сольная, так как количество поющих не меняет ее музыкальной характеристики. Вот почему и в китайском традиционном театре нет ни дуэтов, ни хоров в европейском понимании значения этих слов.

Как и песни любого народа, китайская песня в своем литературном изложении бывает и от первого и от третьего лица, то есть звучит либо песней-монологом, как бы передающим переживания самого поющего, либо песней-рассказом, в котором поющий излагает события или переживания, относящиеся к другому человеку или многим людям.

Оба эти вида китайских народных песен имеют свои чисто национальные особенности, отличающие их от песен многих других народов. Я говорю не только об отличии в мелодиях и ритмах, но и о тех функциях, которые выполняет китайская песня, занимающая очень большое место в общественной жизни народа.

Если собрать и изучить все неисчислимое количество народных песен различных провинций Китая, то мы обнаружим, что в них отражена вся жизнь народа.

Песни покажут вам страну. Ее пустыни, горы, огромные реки и моря. Покажут в образах зримых и поэтических. Вы увидите и заходящее солнце, и перелетных гусей в небе, и распускающиеся цветы.

Песни расскажут вам о труде и быте народа на протяжении веков. Вы узнаете, как растут чай и чумиза. Как трудно распахивать рисовые поля, как тяжелы помещичьи налоги, как горька судьба женщины, проданной в рабство.

У Китая большая, сложная и бурная история. Она вся отражена в его искусстве, в исторических романах и легендах, в древних сборниках стихов, в изображениях на вазах, в многометровых свитках акварелей, в фресках, в песнях. В песнях, которые поются сейчас, сегодня, о героях народных восстаний, о набегах кочевников, о войнах с иноземными захватчиками. Я не знаю, поет ли какой-либо народ Европы песни, которым пятьсот или тысяча лет, но в Китае я слышал, как девушка пела песню про женщину, оплакивающую мужа, погибшего на постройке Великой китайской стены. Этой песне две тысячи лет.

Так же как и исполнитель танца или танцевальной пантомимы, исполнитель песни часто сам ведет и аккомпанемент. Музыкальным инструментом может в этом случае быть какой-либо из китайских

щипковых инструментов: длинный, напоминающий гусли семиструнный цинь, под аккомпанемент которого пел еще Конфуций, четырехструнная, похожая на гитару или домру пипа, трехструнный саньсянь, у которого вместо резонаторной доски натянута змеиная кожа. Это может быть восемнадцатиструнный гуюйнай — китайские цимбалы с мелодичным звуком в высоком регистре. Это может быть повешенный через плечо огурцевидный барабан гофу. Наконец, это могут быть зажатые между пальцами руки звонко стучащие деревянные дощечки.

В городе Сиани молодая девушка спела нам чудесную песню о Мао Цзэ-дуне. Слепой старик музыкант сидя аккомпанировал ей на китайской скрипке — хуцине, а сама девушка левой рукой отбивала четкий и сложный ритм черными дощечками-кастаньетами.

Повествовательное пение под аккомпанемент ударных или щипковых инструментов на протяжении веков служило средством просвещения. В условиях почти полной неграмотности населения феодального Китая певцы-рассказчики (шошуды) являлись живыми книгами. В центральном Китае под аккомпанемент барабана, гонга или китайских кастаньет, на юге — под звуки хуциня или пипы шошуды рассказывали народные легенды, пересказывали содержание созданных на основе народных сказаний книг.

Сейчас учатся почти все китайские дети. Десятки миллионов взрослых крестьян ходят в зимние школы. В городах созданы вечерние школы для рабочих. Лучшим украшением и гордостью китайского крестьянина, рабочего, кустаря является вечная ручка в кармане куртки, свидетельствующая о его грамотности. Но и сейчас на народном базаре Пекина вы можете увидеть окруженного слушателями певца-рассказчика.

Если свою национальную форму и свою особую действенную задачу приобрела в Китае песня от третьего лица, песня-рассказ, то и песня, поющаяся от первого лица, то есть песня-монолог, имеет свои национальные особенности, свою направленность, свою функцию.

Вероятно, стремление к конкретной изобразительности, характерное для всего китайского искусства, превратило некоторые песни-монологи в песни-роли. Именно ролями, монологами ролей нужно назвать эти народные песни и по их литературно-музыкальному содержанию и по манере исполнения.

Издательством Музгиз выпущена очень интересная книга Г. Шнеерсона — «Музыкальная культура Китая». В этой книге автор рассказывает содержание некоторых китайских песен различных провинций, собранных композитором Мин Мэем.

Нельзя иначе, как ролями, назвать такие песни, как «Голодный желудок», «Песня батрака», «Хозяин требует долг», «Жалоба девушки» или шуточная песня «Десять рюмок вина».

Один из наших переводчиков часто пел веселую песню, каждый куплет которой заканчивался странными гортанными звуками. Мы попросили его перевести содержание этой песни. Оказалось, что она поется от лица погонщика мула. Песня лирическая, любовная, и комическая острота ее построена на том, что любовные слова перемежаются с бытовыми, профессиональными возгласами, адресованными уже не девушке, а мулу.

Но в еще большей степени песня становится ролью, когда это вокальный диалог. Так как народное пение всегда унисонно, у китайцев нет дуэтов в нашем понимании этого термина, но вокальные диалоги как народная песенная форма очень распространены. Поются эти диалоги двумя певцами по очереди и представляют из себя как бы куплеты.

Пожалуй, их можно было бы сравнить с нашими частушками, но частушки, исполняемые одна за другой, в сумме своей не излагают какого-либо сюжета. Каждая закончена и в теме и в форме. Китайские же народные куплетные диалоги представляют собой завершенный сюжетный разговор на определенную тему, с драматургическим развитием, имеющим и завязку, и кульминацию, и развязку.

Эти народные вокальные диалоги настолько похожи на аналогичные диалоги традиционного китайского театра, что их взаимосвязь несомненна.

В напечатанной программе концерта, который нам показали в Шэньяне, среди других номеров я прочел: «Да-ган и Се-лань. Шаньдунские припевки. Исполняют Чжоу Хуан-шэн и Гэн Цюнь». Когда открылся занавес, мы увидели сбоку сцены небольшой струнный ансамбль, состоящий из двух или трех китайских скрипок и циня. В центре сцены стол, покрытый синей бархатной скатертью с красной вышивкой. За столом юноша в военной куртке и девушка. На ней вечернее китайское платье из темно-красного пана, как всегда, туго обтянутое, с длинными узкими рукавами и низеньким стоячим воротником. На груди вышитые серебристые цветы и серебряное ожерелье. В черных волосах красные цветы. У обоих грим. Начернены брови. Яркий румянец на щеках. Перед каждым на столе маленькие китайские цимбалы.

Заиграли скрипки и цинь. В руках у юноши и девушки взметнулись тоненькие палочки, дробно ударили по струнам, и начался спектакль. Я написал слово «спектакль», потому что в том, что мы слышали и видели, были основные элементы спектакля. Прежде всего был полный сюжет с завязкой, кульминацией, развязкой и различными коллизиями.

Кроме основных героев Да-гана и Се-лань в сюжете участвовали и герои дополнительные, в том числе и эпизодические. Иногда

действовал только один герой или одна героиня. Чаще они действовали вместе, но были моменты, когда к ним присоединялись отец или друзья героя, мать или подруги героини. Таким образом, в действии принимало участие несколько персонажей, а в то же время на сцене были только два исполнителя, сидящие за синим бархатным столом.

Чтобы объяснить, как это могло быть, надо сперва рассказать тему и сюжет происходившего.

Тема современная, очень злободневная и важная: новый брак. Ведь всего только несколько лет тому назад брак в Китае был подневольный. Заключался он по сговору родителей, согласия молодых для его юридического оформления не требовалось. Очень часто девушку, а иногда и малолетнюю девочку фактически продавали богатому жениху, вернее, богатым родителям жениха.

Сейчас в Китае действует новый закон, запрещающий подневольный брак. Закон этот вызвал большое количество судебных разводов, освобождающих женщин из рабства. Эти разводы происходят часто как открытые показательные процессы, имеющие огромное общественно-политическое значение в борьбе с остатками феодализма в сознании людей. В семейно-бытовом укладе такие остатки всегда выкорчевываются с трудом.

Показательные разводы вскрывают трагедию подневольного брака, сцена же, которую мы видели на концерте в Шэньяне, высмеивает тех, кому трудно преодолеть в себе косность и отказаться от старого родительского права на судьбу детей. В сюжете этой сцены нет ни одного трагического места, но степень ее воздействия на зрителя очень велика. В борьбе со старым суд смеха — сильный суд.

Эта лирико-комическая сцена утверждала за юношами и девушками право распоряжаться своей судьбой и, что самое главное, утверждала за любовью право быть основой брака.

Девушка, весело поглядев на своего партнера, спела ему какую-то фразу. Юноша так же весело ей ответил. Возник быстрый, легкий, идеально ритмичный певческий разговор.

Оба исполнителя находились в безукоризненном общении. Несмотря на точность и жесткость формы, было совершенно ясно, что они спрашивают и отвечают, что они по-настоящему слышат друг друга.

Умение, вернее, способность актера вступить в органичное общение с партнером — это основной показатель его таланта, потому что нет для актера ничего более важного, чем правда общения.

Мы, советские актеры, особенно те, которые хотя бы раз встречались со Станиславским, всегда вспоминаем о нем, когда видим на сцене что-то настоящее, прекрасное своей правдой. Вот и я смотрел и думал: «Как жаль, что Станиславский этого не видит! Он, конечно,

был бы счастлив, потому что опять и опять видел бы подтверждение того, чему он учил актеров».

Певческий диалог неожиданно перешел в диалог разговорный, затем в певческий монолог юноши под аккомпанемент девушки. Затем запела девушка под дробные кастаньетные удары черных дощечек, которые она взяла в левую руку. Юноша, поглядывая на нее, продолжал играть на цимбалах. Вокальные монологи опять перешли в диалог, похожий на куплеты, и так, чередуя пение с речью, диалоги с монологами, ни на секунду не выходя из ритма даже в чисто разговорных местах, развивалась эта сцена под хохот зрительного зала.

Юноша и девушка по очереди пели и говорили то за жениха и невесту, то за отца или мать, то за кого-либо из товарищей или подруг. Иногда событие раскрывалось в монологе или диалоге, иногда какой-то эпизод события излагался речевым или певческим рассказом, то есть от третьего лица.

Вместе со всем зрительным залом смеялись и мы, во-первых, потому, что переводчики переводили нам остроумный текст, а главным образом потому, что уж очень весело и заразительно играли актеры сцену, основой которой является песня-диалог.

Если сравнивать эту вокально-драматическую сцену с изобразительным искусством, то, вероятно, больше всего она была похожа на китайский цветной рисунок кистью, где все легко и прозрачно, где белый фон бумаги оставлен незакрашенным, и потому так рельефна каждая деталь, и где, несмотря на легкость и как бы эскизность, так много настоящей правды.





Музыкальное зрелище

ЕСТЕСТВЕННО, что сейчас же после концерта я стал расспрашивать о том, какой режиссер придумал такую чудесную форму этого концертного номера. Мне объяснили, что это народная форма, принятая в данной провинции, но что существуют похожие дуэтные сценки и в других провинциях. Иногда парное пение сопровождается игрой на барабанчиках, кастаньетах или цимбалах, иногда оно связано с движением — пантомимой или танцем.

Существует особая форма народного представления, так называемая «дагу». Под аккомпанемент барабана один или двое рассказывают и поют, играя, так же как и в шаньдунских припевках, несколько ролей.

Существует народный танец «Эржэньцюань», что в переводе значит: «Двое кружатся». Фактически это не просто танец, а сюжетная сцена, в которой опять-таки двое играют несколько ролей, но основным выразительным средством служит певческий диалог, положенный на почти непрерывные пантомимическо-танцевальные движения.

Одним словом, разыгрывание законченного сюжета двумя певцами или танцорами оказалось одной из наиболее распространенных форм народного музыкального зрелища.

Я не сумел найти какой-либо иной термин для более точного определения этого рода искусства, но мне кажется, что, назвав его музыкальным зрелищем, я, во всяком случае, не делаю ошибки, так как вне зависимости от того, мобилизовано ли только слово, или только движение, или, наконец, и то и другое, — стержнем всегда является музыка. По-видимому, вообще все развитие китайской музыки на протяжении веков целиком связано со зрелищем.

Вряд ли музыка какого-либо другого народа поддается такому глубокому историческому исследованию, какое возможно при изучении китайской музыки.

Благодаря тому, что правители древнего Китая придавали музыке в полном смысле слова государственное значение, сохранились тысячи императорских указов, законов, установлений, строго регламентирующих составы оркестров, репертуар дворцовых или храмовых празднеств и даже методы настройки инструментов.

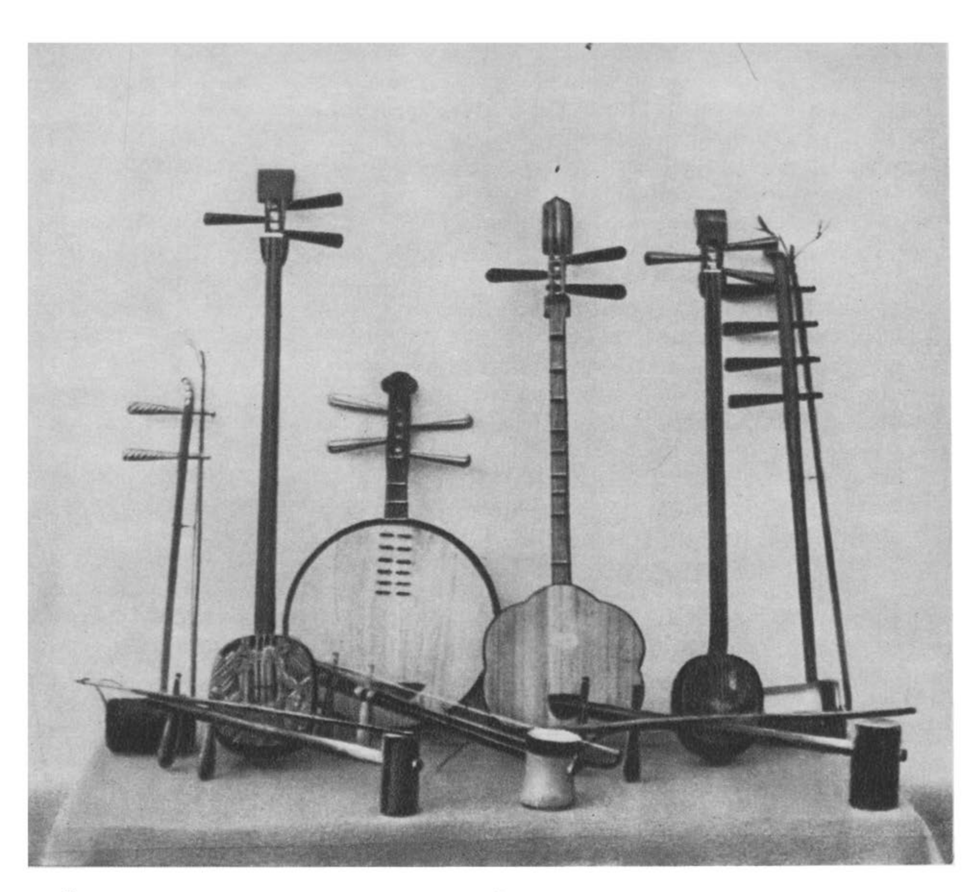
Сотни крупных музыкальных теоретиков, начиная от ученых династии Чжоу, то есть людей, живших три тысячи лет назад, разрабатывали и эстетику и теорию китайской музыки, за много сотен лет до Европы установив законы темперации, то есть точности звучания каждой ноты по полутонам.

Композиторы древности оставили нам записи народных песен, гимнов и маршей. Философы и поэты посвятили музыке трактаты и поэмы, считая ее выразительницей мировой гармонии и утверждая за ней силу морального воздействия. Художники и скульпторы всех веков сохранили для нас образы современных им музыкантов с барабанами, скрипками, флейтами; певцов, танцоров, актеров театра.

Наконец, сохранились подробные описания танцев и всего, что для китайского танцовщика связано с танцами, то есть музыкальных инструментов, на которых он должен уметь играть, вееров, факелов, лент, пик и мечей, с которыми он обязан обращаться, как настоящий жонглер.

Если все эти документы сложить вместе, то и окажется, что музыка и зрелище в Китае на протяжении тысячелетий неотделимы друг от друга.

Музыковед Шнеерсон в книге, о которой я говорил, приводит выдержку из древней китайской книги о музыке: «Пение, сопровож-

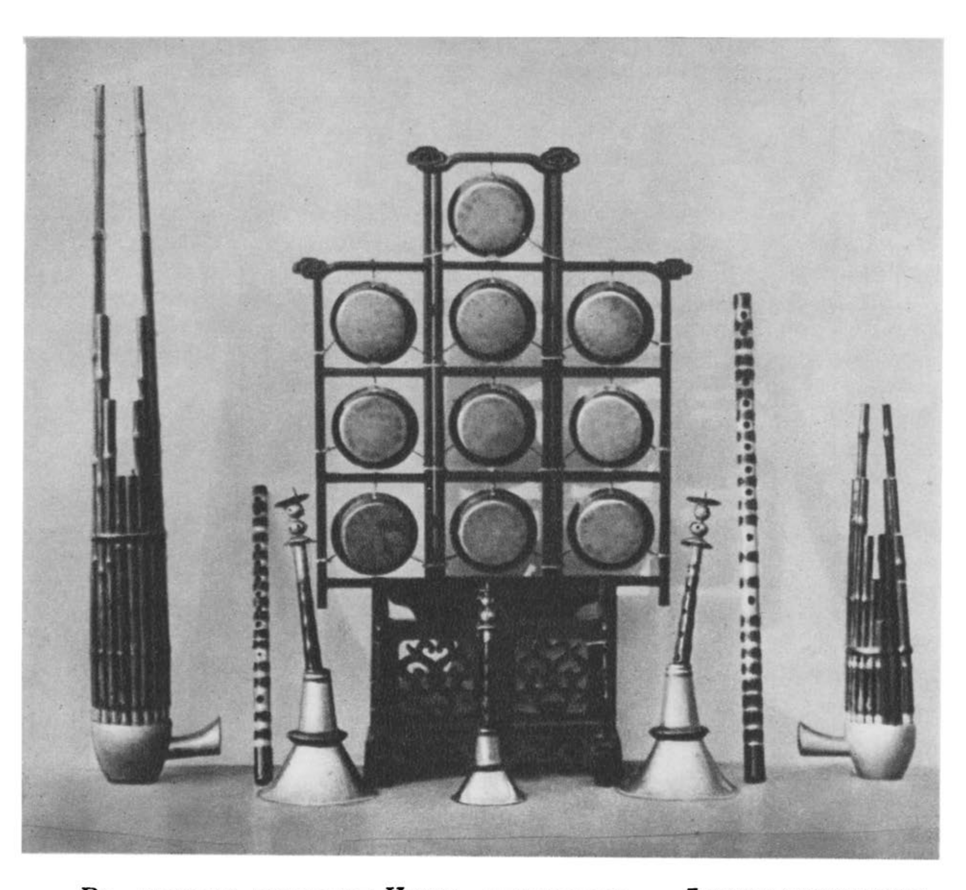


Смычковые и щипковые народные музыкальные инструменты

даемое игрой на инструментах и танцевальными движениями, — это и есть музыка».

Сама форма применения музыки при дворах императоров связывала ее со зрелищами: военными парадами, религиозными обрядами, танцами, театральными представлениями, шествиями с фонарями, факелами, фейерверками. В составе дворцовых оркестров всегда были певцы, умевшие аккомпанировать себе на цине или каком-либо другом инструменте, танцоры, умевшие танцевать, одновременно играя на флейте, бубне или барабане, акробаты, жонглеры, фокусники.

О том месте, которое занимала музыка в древнем Китае, и о значении, которое ей придавалось, говорят поражающие каждого цифры. Вот некоторые из них.



Ударные и духовые музыкальные инструменты

Во времена династии Чжоу, царствовавшей с двенадцатого по третий век до нашей эры, количество чиновников, управлявших императорской музыкальной службой, было больше тысячи четырехсот. При императоре Цинь Ши-хуан-ди — основателе Циньской династии—в придворном оркестре было восемьсот двадцать девять музыкантов. Одних барабанов в этом оркестре было двадцать видов. Кроме музыкантов при оркестре состояло еще сто тридцать два танцора. В седьмом веке при императоре Гао-цзуне только бяньчжунов, то есть наборов колокольчиков, в придворном оркестре было больше семидесяти. Всякий придворный праздник превращался в сумму музыкальных зрелищ — от живописно построенного оркестра до шествий с бумажными фонарями; от жонглера с тарелками на гнущихся бамбуковых тростях до большой пантомимы.

Понимание музыки как органического соединения слова, звука и движения особенно ясно выражено в факте организации императором Сюань-цзуном в восьмом веке специальной школы. Называлась она «Грушевый сад» и существовала больше четырехсот лет, то есть до двенадцатого века. Сюань-цзун был не только организатором, но и первым руководителем этой школы. Тысячи «учеников императора», сдавая по окончании курса обучения экзамены, обязаны были и петь, и танцевать, и владеть искусством пантомимы, и играть на музыкальных инструментах.

Но не являлась ли в таком случае вся музыкально-зрелищная культура древнего Китая созданием императорского окружения и феодальной аристократии? Такой вывод на первый взгляд кажется вполне естественным и в отношении традиционного китайского театра он довольно часто делался с той или иной степенью категоричности.

Но и сам вывод и тем более его категоричность не только не верны, но и в какой-то степени абсурдны. В пустом горшке нельзя вырастить цветок, хотя бы горшок этот был из чистого золота. Корни самой великолепной розы должны быть в земле, и землю эту нельзя заменить алмазами. Без народной почвы не создалась бы огромная национальная музыкальная культура Китая.

Императорские оркестры состояли из невероятного количества инструментов, но это были народные инструменты, созданные в самых различных провинциях огромной страны.

Само разнообразие этих инструментов, многие из которых являются родоначальниками инструментов европейских, говорит о музыкальной культуре всего народа, а вовсе не только правящей верхушки. Китайский ученый шестнадцатого века Цзай Ю работал над вопросом улучшения древнего метода определения звукового ряда, так называемой системы «люй». Его высказывания очень точно отражают народность китайской музыкальной культуры.

«Я размышлял день и ночь над этой трудной проблемой, — пишет Цзай Ю, — и однажды утром меня осенила мысль. Я понял, что древний «люй» — это всего лишь приблизительная шкала тонов. То, что в течение двух тысяч лет не видели ученые, нашли простые музыканты, исполнители на цине, которые, основываясь на неведомой традиции, восходящей к самой глубокой древности, фиксировали лады по четверти, трети и т. д. длины струн. Но эта традиция не была записана...».

На дворцовых праздниках, описанных в древних книгах или изображенных на старых картинах, выступали и певцы, и танцоры, и акробаты, и актеры, разыгрывавшие музыкально-драматические пьесы или пантомимы, но каждый отдельный элемент этих дворцовых представлений, каждый зрелищный жанр, так же как и каждый инструмент дворцового оркестра,

Шествие с драконом.
Расписная эмаль


擁護世界和平
中華人民共和國

по самому существу своему являлся произведением народа, так как народом была выработана его форма.

Для того чтобы более или менее выяснить истоки и развитие выразительных средств китайского зрелищного искусства, надо прежде всего разобраться в значении того на первый взгляд довольно расплывчатого понятия, которое определяется словом «янгэ».

Если вы будете спрашивать у китайцев, что значит это слово, то один вам ответит, что это — песня, другой скажет, что это — танец, третий — что это праздничное шествие, четвертый — что это маленькая пьеса, — и каждый будет прав.

Слово «янгэ» в переводе значит — «песня молодых всходов». По-видимому, в какие-то незапамятные времена янгэ родилось как песня, сопровождавшая посадку риса. Может быть, благодаря тому, что ритм этой песни соответствовал ритму движений тех, кто сажал кустики рассады или полол всходы, песня эта постепенно превратилась в изобразительный танец.

А может быть, процесс формирования янгэ шел в другой последовательности и сначала янгэ было только ритмическим рисунком барабанных ударов, сопровождавших определенные физические движения, а затем уже этот ритм, родивший танец, оделся в мелодию и, наконец, в слова песни.

Так или иначе, на каждом народном — городском или деревенском — праздничном гулянье вы обязательно увидите взрослых или детей, танцующих янгэ. Они могут, танцуя, петь или танцевать молча. Какой-либо мелодический инструмент может сопровождать этот танец определенной мелодией, но может и не быть никакого мелодического инструмента и никакого мотива. Это не смутит танцоров. Для танца янгэ абсолютно необходима только основа всякой музыки и всякой мелодии, ее скелет, то есть рисунок ритма. Вот почему янгэ нельзя себе представить без барабана и тарелок или без маленьких барабанчиков, в которые ударяют сами танцующие.

Исполнители янгэ могут танцевать не только на каком-то ограниченном пространстве, но, соблюдая порядок танцевальных движений, идти сотни метров, растянувшись в шеренгу.

В загородном пекинском университете нас встретила большая группа девушек-студенток с барабанами через плечо. От ворот парка до здания университета мы шли по извилистым дорожкам больше километра, и впереди нас под четкие и дробные звуки своих барабанов, в сложном и жестком рисунке ритмических движений шли танцующие девушки. Я спросил, как называется этот танец. Мне ответили: «янгэ».

С этого самого дня я встречался со словом «янгэ» чуть ли не ежедневно, каждый раз удивляясь новому значению, которое в это слово вкладывалось. Когда же на спектакле музыкальной драмы «Седая

девушка» мне кто-то сказал, что эта пьеса основана на янгэ, я уже вовсе ничего не понял.

Да это и естественно. Ведь даже если бы до поездки в Китай я прочел все, что написано о китайском песенном или зрелищном искусстве на всех европейских языках, то и тогда, вероятно, мне не удалось бы узнать о том, что такое янгэ и какой емкостью обладает это слово, включающее в себя почти все народное зрелищное искусство Китая.

Совсем недавно молодой советский ученый Марта Петровна Черкасова защитила кандидатскую диссертацию. Тема этой диссертации — развитие новой китайской музыкальной драмы «гэцзюй» на основе народного «янгэ». Работа Черкасовой, целиком основанная на анализе китайских источников, очень помогла мне разобраться в содержании удивительного слова «янгэ», всегда ставившего меня в тупик своей многозначимостью.

Как же выглядит эта многозначимость «янгэ», если проследить за ней в ее исторической последовательности?

По-видимому, так:

Внемелодическая, только ритмованная музыка барабанов, сопровождающая определенный трудовой процесс.

Рожденный ритмом и движениями этого процесса изобразительный танец.

Мелодический рисунок, наложенный на уже выработанную ритмику, и слова́, связанные с темой труда.

Постепенное расширение песенных тем на тех же мелодиях и ритмах.

Параллельно этому расширение пантомимически-изобразительных тем танца.

Отсюда одновременное и самостоятельное развитие песен янгэ и танцев янгэ.

Темы, выраженные словами песен, в дальнейшем естественно развиваются в сюжетные диалоги, в маленькие диаложные пьесы.

Изобразительные движения танцев так же закономерно превращаются в сюжетные пантомимы, в пантомимические пьесы.

Чисто технические приемы танца легко соединяются с акробатикой, чаще всего не теряющей своего изобразительного начала.

Все эти последовательно рожденные новые формы янгэ вовсе не убили и не вытеснили форм старых. Наоборот, — они живут и развиваются параллельно. Янгэ-песня, янгэ-танец, янгэ—драматическая сценка, янгэ—пантомимическая пьеса, янгэ-акробатика. Каждый из этих жанров янгэ может и демонстрироваться и восприниматься самостоятельно, но все они с давних пор объединяются также и в единое представление — праздничное новогоднее шествие янгэ.

В этом пестром шествии принимают участие и музыканты, и тан-

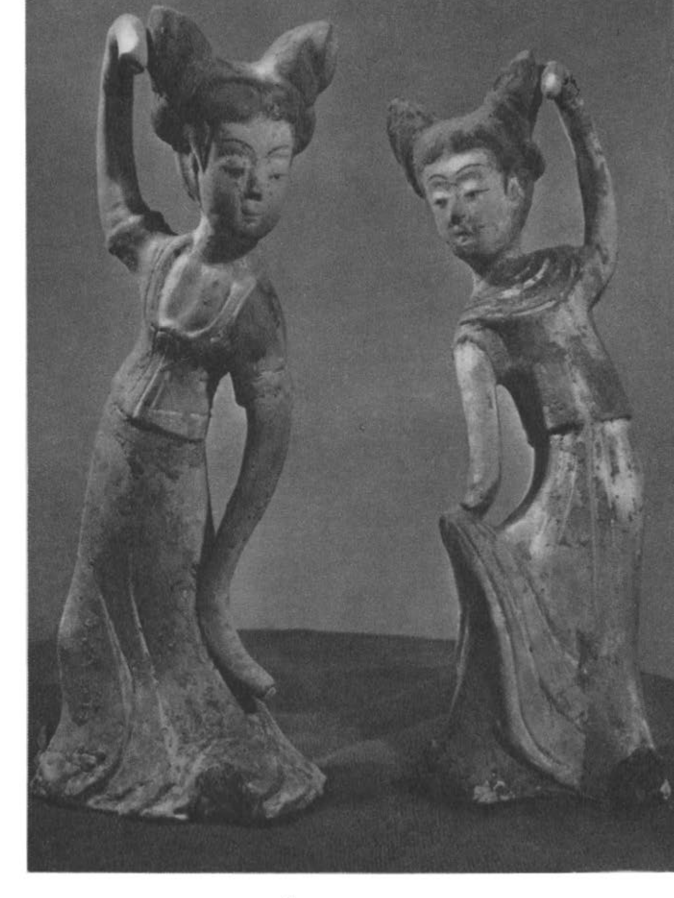
цоры с барабанами, и танцоры с многометровыми лентами, и танцоры, жонглирующие факелами, и танцоры на ходулях, таких высоких, что танец получается прямо-таки в воздухе, и танцоры, несущие на бамбуковых палках многометрового, извивающегося дракона, и, наконец, актеры, тут же, на ходу этой карнавальной процессии разыгрывающие певческие, пантомимические или речитативные сценки с несложным, но вполне определенным драматургическим сюжетом.

Многослойность шествия отражает не только многообразие жанров народного зрелищного искусства Китая, но и те исторические периоды, в которые эти жанры создавались.

Народное искусство — всегда производное от общественной жизни народа, образное ее отражение. Эстафета традиции народного искусства естественно и неизбежно создает как бы сплавы различных образных отражений отдельных исторических периодов, часто соединяя в одном произведении — пространственно-изобразительном, песенном и, особенно, в сказочно-былинном и зрелищном — героев, живших на расстоянии многих сотен лет друг от друга, богов совершенно различных, а иногда даже и враждовавших религий, мифологических существ народных поверий.

Музыкантши. Народная керамика IX века





Танцовщицы. Народная керамика IX века

Благодаря древности китайской истории образные ее отражения в народном творчестве представляют собой особенно сложные сплавы.

Естественно, что основной лабораторией, в которой эти сплавы создавались, были народные легенды и мифы. Сама изустность их эстафеты неизбежно наслаивала сюжеты и образы, а талант и фантазия рассказчиков соединяли их органически.

Правда, та или иная народная легенда, тот или иной миф время от времени фиксировались на бумаге каким-либо ученым, перерабатывались в религиозную притчу даосским или буддийским монахом, в стихи — поэтом, в роман — писателем, но это не мешало их сюжетам и образам вместе с народными сказителями — шошуды вновь отправляться в путь по дорогам огромной страны и, переходя из деревни в деревню, из провинции в провинцию, обрастать новыми именами и эпизодами. Благодаря множественности этих последовательных циклов создалась и удивительная по многочисленности сюжетов и персонажей народная мифология Китая.

Старый народный китайский Олимп, вероятно, один из самых населенных Олимпов в мире.

Как только даосская философия превратилась в религию, она сейчас же использовала все наиболее распространенные народные поверья. Именно поэтому население даосского Олимпа очень многочисленно. Но на народном Олимпе соединились не только даосские и буддийские персонажи и сюжеты, но даже и добуддийские мифологические образы индийского фольклора. Их принесли индийские монахи вместе с джатаками — повестями о предыдущих рождениях Будды, фактически представляющими собой изложения народных сказочно-мифологических сюжетов. Ведь и буддизм, становясь религией, использовал образы, накопленные и созданные творческой фантазией народа.

На китайском народном Олимпе живет бесчисленное количество богов: и Нефритовый император, и четыре небесных полководца, и множество небесных сановников, и буддийская богиня милосердия Гуань-инь, и восемь даосских «бессмертных», и бог долголетия Шоу-син, и бог счастья Фу-син, и бог служебной карьеры, и бог увеличения государственного жалования...

Буквально каждое явление жизни старого Китая так или иначе отражено народной мифологией, причем, как правило, отражено дважды — со знаком минус и со знаком плюс, и в ощущении опасности и в надежде на избавление от нее.

Есть «пять дьяволов — восточной, южной, западной, северной и центральной бубонной чумы», но есть и «ветер, уносящий все болезни», и боги, спасающие от конвульсий, холеры, оспы.

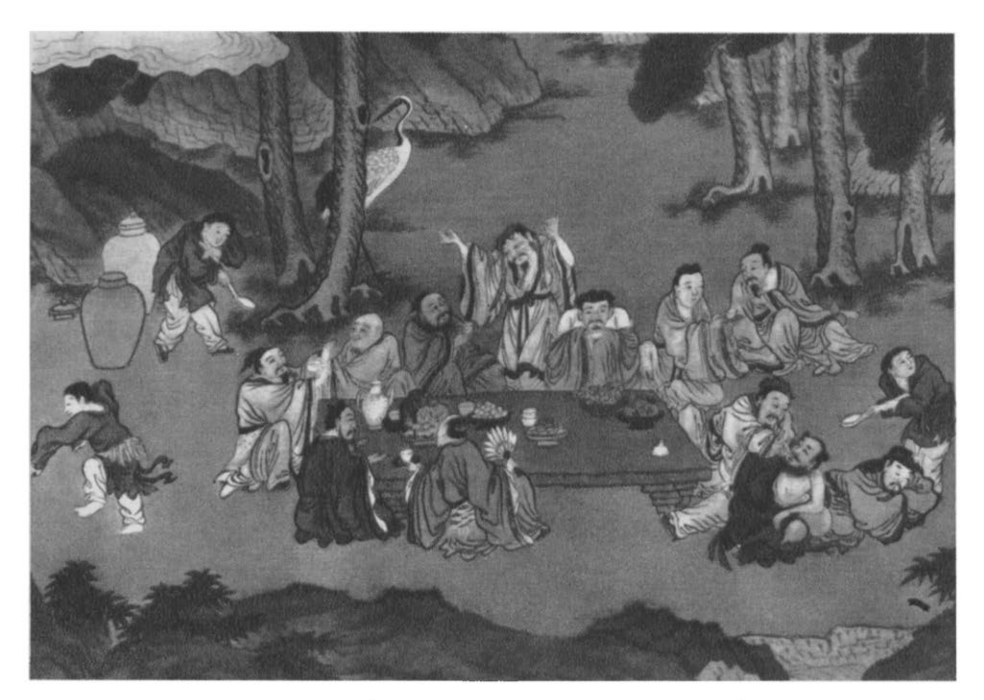
Есть злые духи: «враг семьи», «призрак, вредящий курам и петухам», но есть и добрые семейные боги: «бог радости и счастья», «боги-хранители створок дверей», «фея, посылающая детей» и «дух, ускоряющий роды», «бог и богиня почвы», духи, охраняющие поля, ткацкие станки, мосты, могилы, «бог домашнего очага», ежегодно отчитывающийся перед центральным богом за каждую семью. Чтобы бог очага не наговорил чего-нибудь лишнего, крестьяне старого Китая на лубочном изображении этого бога за неделю до нового года мазали его губы сладкой тянучкой — «тангуа».

Очень велико население загробного мира. Десять властителей «Царства теней» обладают десятью княжествами. В царстве этом существуют все государственные институты старой китайской империи и, значит, соответственно и все инфернальные руководители различных государственных служб — гражданской службы, военного ведомства, совета по делам юриспруденции, общественных работ, статистики. Существуют даже такие чины и должности, как «великий маршал душ», «главный казначей Царства теней», «счетовод, погашающий долги», «полицейские — внешней, левой и правой стороны», «помощник сыщика».

В потустороннем мире есть и горы, и реки, и леса, и дворцы, и беседки. Внешне он мало чем отличается от мира земного.

Кроме богов и дьяволов много полубогов, полусвятых, полудьяволов и всяких оборотней, таких, например, как девушка-змея, девушка-лисица, монах-свинья или царь обезьян Сунь У-кун, обладающий даром семидесяти двух превращений, начиная от мошки и кончая домом.

Среди всех этих мифологических существ находятся еще и священные животные, такие, например, как аист, олень, тигр, черепаха, и животные мифические: единорог, приносящий людям счастье; пять драконов, ведающих севером, югом, востоком, западом и центром Китая;



Ван Чжэнь-пэн. Собрáние богов и бессмертных гениев. Деталь картины на шелку XIV века

дракон — властитель небесных стихий, несущий в себе мужское начало, и птица феникс, олицетворяющая начало женское.

Но и этим не исчерпывается население потустороннего мира. К нему присоединяются легендарные изобретатели земледелия, шелкопрядства, гадания, медицины и ставшие легендарными исторические личности: и Лаоцзы, и Конфуций со своими семьюдесятью двумя учениками, и герои военных сражений, народных восстаний. Даже оба бога войны по происхождению своему — реально существовавшие полководцы.

Перечислить или хотя бы приблизительно подсчитать количество населения китайского народного Олимпа тем более трудно, что помимо общекитайских многие провинции имели еще и местных богов, духов, демонов, фей и оборотней, священных или мифических животных.

Свидетельствует ли многочисленность этого народного Олимпа о большой религиозности народа? Нет, она свидетельствует как раз об обратном. О том, что почти все эти потусторонние существа именно в силу своего разнообразия и многочисленности давно лишились фактических прав называться действующими богами и перешли в

категорию персонажей сказочных, то есть стали средством создания художественных образов, иносказаний, олицетворений, свойственных всякому народному творчеству.

Если, насколько я знаю, китайский народ и раньше не обладал религиозным фанатизмом, каким, например, отличалось испанское средневековье, то сейчас религия занимает в сознании большинства народа минимальное место. Но это не значит, что из сознания современных людей вытеснены сказочные образы старого народного Олимпа. Они живут в любимых народом легендах, бумажных вырезках, картинах, песнях, танцах, пьесах.

И как бы ни были перепутаны взаимоотношения между всеми сказочными существами народного Олимпа, как бы ни были осложнены тем, что почти все они в сказках, легендах или песнях вступают в общение с простыми смертными, — все равно все сюжеты и все персонажи этих сказок и песен в конечном счете отражают реальную жизнь народа, реальные этапы его истории и последовательные наслоения философско-религиозных течений, преломленные в сознании народа конкретностью жизни.

Но если обнаружить влияния и наслоения различных исторических периодов, создавших все богатство сказочных образов и сюжетов китайского фольклора, сравнительно легко, то уточнить происхождение каждого сюжета и каждого образа чрезвычайно трудно, так как это требует осторожного и внимательного расслоения этих сюжетов.

Вот так же трудно расслоить и многослойное шествие янгэ и уточнить происхождение каждого отдельного жанра и каждого сюжета. Ведь и в ритмах, и в мотивах, и в словах песен, и в костюмах, и в гримах актеров, и в содержании пантомим и маленьких пьес отражены и трудовые процессы, и исторические события, и войны, и тяжелая полурабская жизнь старого крестьянина, которая часто раскрывается не прямо, а как бы негативно сквозь пьесы-сатиры на помещиков, купцов, монахов, чиновников-казнокрадов, несправедливых судей, взяточников.

Отражены в этом шествии и обрядовые ритуалы — даосские, конфуцианские, буддийские и в еще большей степени — чисто народные, существовавшие вне зависимости от официальных религий. Но все эти обрядовые элементы шествия янгэ совсем или почти не имеют характера мистически-религиозного, так как само шествие прежде всего праздничное, веселое.

Я не знаю, когда и откуда пришли в этот праздник львы. Может быть, из Индии вместе с буддизмом, потому что они очень похожи на собак Будды. Может быть, эта танцевально-акробатическая пантомима существовала в Китае и до появления буддизма, так как в Индии

Ван Чжэнь-пэн. Собрание богов и бессмертных гениев. Деталь картины на шелку XIV века



похожей народной игры нет и, по-видимому, не было, но, судя по раскраске львиных морд, особенно на юге, львы эти были когда-то существами мифологическими, а само действие — ритуально-обрядовым.

И тем не менее на протяжении многих веков представление со львами воспринимается зрителями прежде всего как представление маскарадно-праздничное. В длинной «шерсти» северных львов и на шелковом плаще львов южных укреплены десятки маленьких невидимых колокольчиков, издающих при каждом движении сказочных животных рассыпающийся серебряный звон. А движения-то ведь все ритмические. Вот и получается удивительное по своей праздничности сочетание движения и звука, то есть в полном смысле слова музыкальное зрелище.

Трудность расслоения отдельных элементов шествия янгэ и уточнения происхождения каждого тем более велика, что, как бы далеко ни забирался китайский историк, изучающий янгэ, он всюду находит и песню янгэ, и танец янгэ, и дракона, и львов, и пантомимы, и представления коротеньких пьес.

В диссертации Черкасовой приведено большое количество цитат из работ современных китайских ученых, в том числе и из работы Чжан Гэна «Янгэ и новые гэцзюй», изданной в Китае в тысяча девятьсот сорок девятом году.

Рассказывая о происхождении янгэ, Чжан Гэн пишет, что еще в эпоху Северных и Южных Сунов — династий, царствовавших с десятого по тринадцатый век, — существовали деревенские представления янгэ, разыгрывавшиеся группами танцоров, и что среди действующих лиц представления были монах, помещик, девушка, барабанщик, рыбачка, разносчик.

Само перечисление персонажей говорит о том, что представления эти были сюжетными и что сюжеты отражали какие-то определенные моменты реальной жизни и быта.

Если уже сотни лет назад среди различных жанров янгэ были маленькие музыкально-драматические сценки, то естественно, что в дальнейшем они все больше и больше приобретали форму законченных пьес с завязкой, кульминацией и развязкой, главным образом на любовно-бытовые темы, почти всегда веселые и чаще всего сатирические.

Есть янгэ «Заложим в ломбард кожаный сундук». В этой коротенькой пьесе высмеивается похотливый богач, хозяин ломбарда. Заранее сговорившись с мужем, жена бедняка разрешила богачу войти к ней в дом, а потом под тем предлогом, что муж неожиданно вернулся, спрятала гостя в сундук. Муж сейчас же схватывает этот сундук, несет его в ломбард и закладывает за большие деньги.

А в другой, не менее сатирической и одновременно не менее правдивой старой пьесе янгэ — «Сяо Гуцзы обмочился» — отражено все

уродство подневольного брака, при котором бедные родители вынуждены были продавать своих дочерей, а богатые имели и право и возможность, женя малолетнего сына на взрослой девушке, тем самым покупать рабыню.

Я не видел ни той, ни другой пьесы, но знаю, что, как и все янгэ, они разыгрывались под музыку, значит, музыке и ритму были подчинены и движения и речь актеров.

В городе Чанша провинции Хунань мы видели небольшую лирико-комическую сцену, целиком построенную на пантомимическом танце и певческом куплетном диалоге между молодым дровосеком и «девушкой-лисицей», обладающей свойствами волшебницы.

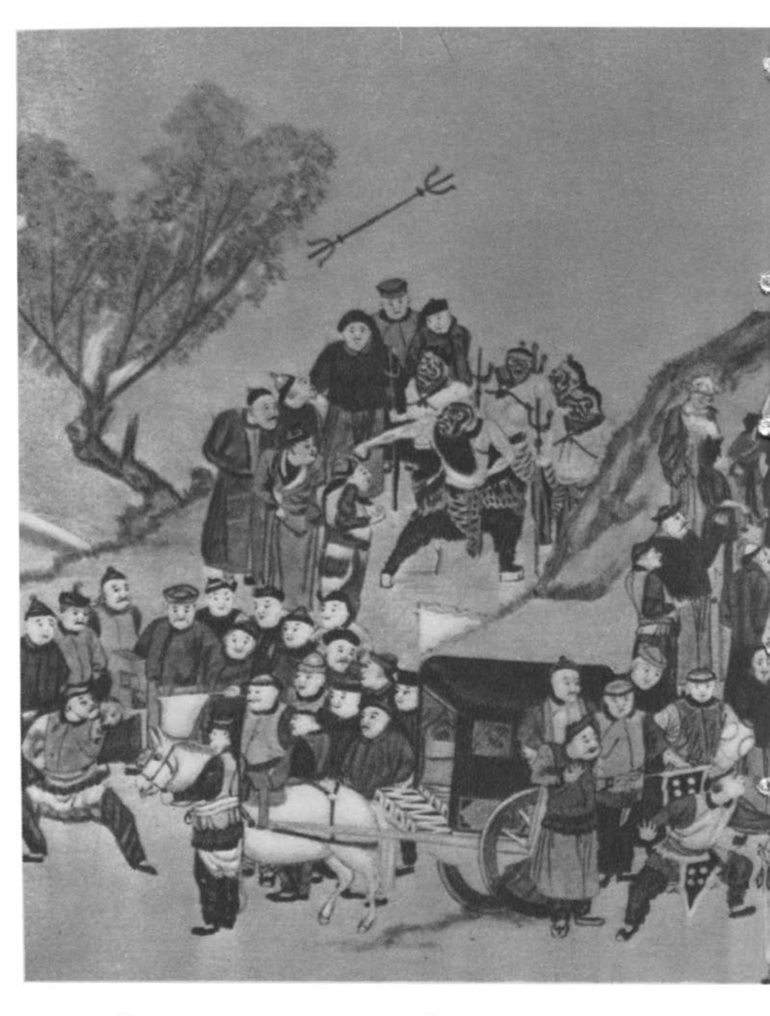
Сперва дровосек ритмическими танцевальными движениями изобразил рубку хвороста и связывание его в тяжелые вязанки. Потом появилась девушка. Они явно понравились друг другу. Но скромный дровосек решил, что бедность не позволяет ему связать свою судьбу с такой прекрасной девушкой и что он недостоин ее. Он хочет бежать. Из этого ничего не выходит, так как девушка раскрывает маленький волшебный веер, и заколдованный этим веером дровосек, делая движения бега, фактически остается на месте. Девушка не хочет отпускать дровосека, во-первых, потому что она его полюбила, а во-вторых, потому что не боится бедности. Кончается сцена полным согласием влюбленных и веселыми танцевальными куплетами.

В этой маленькой вокально-драматическо-танцевально-пантомимической сцене (я нарочно

У Вао-чжэни Яи Тан. Восемь бессмертных гениев. Акварель XIX века



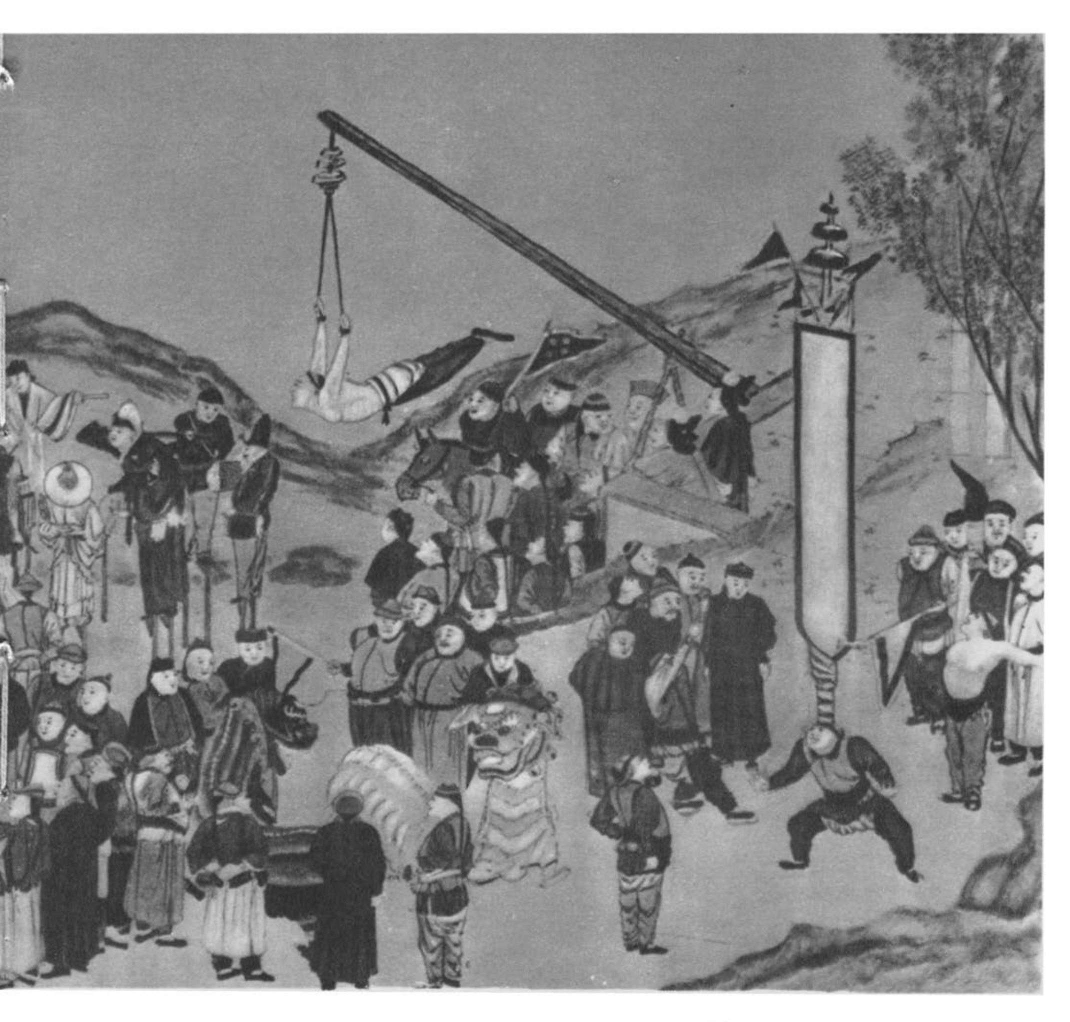
Представление бродячих актеров. Народная картина XIX века



еще раз перечислил ее изобразительные средства), по существу, уже заложены все отличительные черты китайского традиционного театра.

Вот теперь, пожалуй, можно подвести итог всему тому, о чем рассказано в этой главе. Это тем более необходимо, что со следующей главы я буду уже говорить о театре профессиональном.

Конечно, китайское народное зрелищное искусство не целиком покрывается словом «янгэ». Песни, рожденные трудовым процессом,



существовали не только на рисовых полях. Их пели и женщины, собирающие чай, и рыбаки, тянущие сети, и дровосеки, и пастухи. В разных местах Китая эти песни назывались по-разному.

И пьесы, разыгрываемые крестьянами, тоже не во всех районах Китая назывались «янгэ». В той же самой работе Чжан Гэна, на которую я уже ссылался, говорится, что на юге песни, аналогичные янгэ, называются «хуагу», то есть цветной барабан, и что развитие этих песен в провинциях Хубэй и Хунань родило пьесы «хуагуси».

Но как бы ни назывались народные песни, танцы, пьесы и пантомимы — хуагу или янгэ, хуагуси или янгэси, — самое важное состоит в том, что в течение многих веков в Китае жило и развивалось народное, крестьянское самодеятельное зрелищное искусство.

В силу непрерывности и длительности своего развития это искусство выработало большое количество самостоятельных зрелищных жанров и, что еще важнее, общие законы сценической выразительности, в том числе и закон синтеза слова, музыки и жеста, то есть основной закон музыкального зрелища.

Без этого огромного музыкально-зрелищного народного массива не могла бы создаться императорская музыкальная школа. В ней нечего было бы преподавать. Не было бы в грушевом саду ни цветов, ни плодов.





Недоуменные ответы

ЕСЛИ ВЫ НИКОГДА НЕ ВИДЕЛИ ни одного спектакля китайского традиционного театра и не читали об этом театре специальной литературы, то вы будете буквально обескуражены каждым ответом китайца, как только начнете расспрашивать его о китайском театре.

Я представляю себе приблизительно этот ваш возможный разговор.

Вероятно, первый вопрос, который вы зададите, будет таким:

— Скажите, пожалуйста, в Китае много театров?

Вам ответят:

— О да, конечно. Несколько тысяч.

— А какие театры больше всего распространены?

— Классическая опера.

Уже этот ответ вызовет у вас некоторое недоумение.

— Как «опера»? В европейских странах больше всего распространены драматические театры, а оперных сравнительно мало. На весь Советский Союз около тридцати. А сколько же в Китае?

— Больше двух тысяч.

— Больше двух тысяч? Значит, оперные театры есть в каждом городе?

— Они играют не только в каждом городе, но и в деревнях, а в больших городах часто играют одновременно несколько оперных театров.

— Но в таком случае сколько же в Китае должно быть оперных артистов?

— Тысяч двести, двести пятьдесят, а может быть, и триста.

— Триста тысяч артистов, умеющих петь?

— Не только петь.

— Почему не только петь? Ведь вы же говорите про оперу?

— Да, но в китайской опере артисты не только поют, но и говорят.

— Как «говорят»? Значит, это наполовину опера, наполовину драма?

— Нет. На драматический театр это тоже не похоже, тем более что наши артисты еще должны быть и акробатами. Кроме того, они должны уметь играть пантомимы.

— Но в таком случае ваш спектакль совсем не похож на оперу.

— Да, на европейскую оперу он совсем не похож.

— Но ведь для того, чтобы и петь, и танцевать, и быть акробатом, надо, вероятно, очень много учиться?



— Конечно, и не только очень много, но еще и с очень раннего возраста. Артисты классического китайского театра начинают учиться с семи, восьми лет и годам к восемнадцати-девятнадцати обязаны не только уметь петь, танцевать и быть акробатами, но и знать наизусть и музыку, и слова, и все движения своих ролей по крайней мере в сорока, пятидесяти постановках.

— Неужели в репертуаре каждого театра столько названий?

— Конечно.

— Вероятно, все театры играют одни и те же оперы или пьесы — я уж, по правде сказать, не знаю, как их назвать.



— Одинаковые театры играют одинаковые спектакли, разные театры играют разные.

Такой ответ вас, наверно, совсем не удовлетворит.

— Что это значит — театры «одинаковые» и «разные»?

Ваш собеседник улыбнется и скажет:

— В Китае по крайней мере несколько десятков различных видов классического театра. Например, есть пекинская опера, сычуаньская, шаосинская.

Вам кажется, что вы начинаете что-то понимать.

— Ага, значит, пекинская опера — это театр, играющий в Пекине, а сычуаньская и шаосинская — в каких-то других городах?

Ваша догадка никуда не годится. Оказывается, пекинская опера может быть и в Шанхае и в Шэньяне, и все-таки она останется пекинской.

— Но если эти виды театров играют разные спектакли, то почему бы пекинской опере не сыграть спектакль, идущий в опере сычуаньской, или наоборот?

Тут, вероятно, ваш собеседник просто рассмеется на нелепость такого вопроса.

— Это невозможно. Актер сычуаньской оперы должен сызнова всему переучиваться, чтобы сыграть в опере пекинской.

— Ну что же, — скажете вы, — это естественно. Он должен будет выучить и мотивы, и слова другой оперы, а режиссер должен показать ему мизансцены.



— Что вы, что вы! — скажет вам собеседник. — Это абсолютно исключено. Случаи, когда один актер переходит из одного вида театра в другой, бывают, но это редчайшие случаи, и уж переходит он тогда в этот другой вид навсегда. Но вот зато если пять, шесть актеров из разных городов или разных театральных коллективов, но из одного и того же вида театра сошлись вместе, они могут играть в этот же вечер любой из тридцати или сорока



спектаклей этого вида и не ошибутся ни в словах, ни в музыке, ни в мизансценах.

Такой ответ может вас поразить, но разъяснить вам он ничего не может, хотя ответ этот точный и верный.

Отчаявшись что-нибудь понять в жанровых и видовых различиях китайского традиционного театра, вы заинтересовываетесь вопросом самой жизни театров.

— Если в Китае больше двух тысяч традиционных театров и если они играют в каждом городе и во многих деревнях, значит, в большинстве городов, а может быть, и в некоторых деревнях театры существуют испокон веков, и почти каждый город мог бы справить по крайней мере столетний, а то и многосотлетний юбилей своего театра?

— Нет. Почти ни один город не мог бы справить столетнего юбилея своего театра, потому что постоянно играющих в одном и том же месте театральных трупп сравнительно мало. Огромное большинство из них все время разъезжает.

— Но сколько же нужно везти с собой декораций, если в репертуаре каждого театра сорок или пятьдесят пьес?

— Они не возят с собой никаких декораций и могут играть на любой площадке, хотя бы на открытом воздухе.

— Значит, в спектаклях нет перемен места действия?

Ответ окажется для вас совершенно неожиданным:

— Наоборот. В спектаклях китайского классического театра место действия меняется очень часто. Иногда в течение нескольких минут пять-шесть раз.

— Как же это возможно без смены декораций?

— Это именно потому и возможно, что декораций нет вовсе.

Уверен, что после такого ответа вы начнете сомневаться в том, стоит ли продолжать дальнейшие вопросы. Какой в этом смысл, если каждый ответ вызывает у вас все новые и новые недоумения? Вероятно, свойства и законы китайского театра так сложны, что неподготовленному человеку сразу понять их просто невозможно.

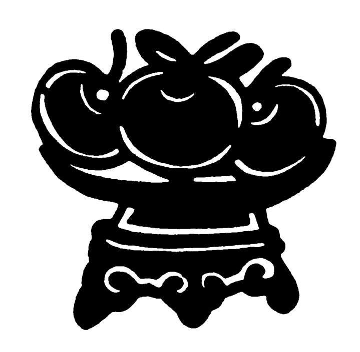
Если в результате всего диалога вы придете именно к этому выводу, то, как это ни странно, он будет совсем неверным.

Многое в китайском театре куда проще и яснее, чем это может показаться спервоначалу.

Но для того, чтобы понять этот театр, для того, чтобы раскрылись перед вами двери его великолепного искусства, нельзя пробовать

отпирать их теми же ключами, какими вы привыкли открывать двери обычного европейского театра. Отложите ваши ключи в сторону, забудьте о них на некоторое время, и очень скоро в руках ваших окажутся новые ключи, и двери древнего и в то же время живого искусства китайского театра откроются перед вами широко и гостеприимно.

И вот, когда вы войдете в это новое для вас искусство и внутри его свойств и законов ощутите всю его красоту и силу, тогда только вы сможете свободно сравнивать китайский театр с театром любой другой страны и почти наверняка обнаружите не только разное, но и общее.





Содержание и форма

КАК БЫ СИЛЬНО НИ ОТЛИЧАЛИСЬ друг от друга театральные культуры европейских стран, основные изобразительные законы у них, по существу, единые. Любую английскую пьесу, переведя на французский язык, можно сыграть на сцене Комеди Франсэз, любую французскую, переведя на итальянский, можно сыграть в Риме, но сыграть китайскую классическую пьесу с помощью выразительных средств европейского театра чрезвычайно трудно. Для этого ее необходимо перевести не только на другой словесный язык, но и на другой язык сценический, а вот тут-то многое и окажется просто непереводимо. Целые картины, эпизоды и даже диалоги придется выкинуть вовсе как неизобразимые средствами европейского театра.

На всем своем многовековом пути китайская театральная культура развивалась вне какого бы то ни было влияния театральной культуры Европы. Неповторимая форма традиционного китайского театра, поражающая всякого, кто впервые с ней встречается, создана многими сотнями лет непрерывного и самобытного развития.

Почти всеми своими элементами китайский традиционный театр отличителен. У него свои, совершенно особые законы драматургического построения пьес. У него свои, только ему присущие законы художественного оформления, костюмов и грима, свои законы актерской игры. И, наконец, у него свой, совершенно особый характер наслаждения, которое получает от спектакля китайский зритель.

Если бы какой-нибудь режиссер европейского театра применил в своей постановке такое количество совершенно разных приемов выразительности, какое применяется китайским театром, мы обязательно обвинили бы этого режиссера в эклектике, разностильности и прочих эстетско-формалистических грехах и были бы правы, но в китайском традиционном театре все эти абсолютно разные выразительные средства спаяны органично и неразъединимо, утверждены традицией веков и настолько связаны с драматургией, что отделить пьесу от формы спектакля и сценических выразительных средств практически невозможно, как невозможно отделить и спектакль от пьесы.

Когда иностранец впервые попадает на спектакль китайского театра, многое кажется ему непонятным. Не разобравшись в причинах этого, он, к сожалению, довольно часто приходит к выводу, что китайский классический театр целиком рожден эстетской изощренностью феодальной придворной аристократии, что спектакли этого театра насквозь формальны и поэтому могут удивлять, но не в силах вызвать подлинную эмоцию, так как не несут никакого внутреннего содержания. Одним словом, что это феодальная мертвая безделушка, которая не может быть, да и не была ни близкой, ни понятной простому народу.

Такие безапелляционные выводы, во-первых, легкомысленны, а во-вторых, предельно неверны.

Да, конечно, в спектакле китайского традиционного театра, и в драматургии его, и в форме зрелища, и в костюмах отразился, да и не мог не отразиться, многосотлетний феодальный строй, но считать этот театр только дорогой игрушкой императоров и феодальной аристократии нельзя, так как это будет абсолютной неправдой. Наоборот, китайский традиционный театр — это прежде всего театр народный. Он народен, как, может быть, никогда не был народен театр ни одной страны. Об этом говорит степень его распространения. Никакой ни феодальной, ни нефеодальной аристократии, никакому привилегированному слою или классу не могут понадобиться две тысячи театров.



И многочисленность театральных коллективов и степень популярности пьес являются результатом того, что в традиционном китайском театре народны и его душа и его тело: и сюжеты большинства пьес, то есть репертуар, и те выразительные средства, с помощью которых эти сюжеты изложены сценически, то есть их словесное, музыкальное и пластическое воплощение в спектаклях. Иначе говоря, традиционный китайский театр народен и по своему содержанию и по своей форме.

Начну с содержания этого театра, то есть с его репертуара.

Для того чтобы произвести полный тематический анализ этого репертуара, надо прочитать не десятки, а многие сотни традиционных пьес.

Естественно, что я не могу этого сделать. Но об одной общей черте, присущей всем без исключения пьесам традиционного театра, как мне кажется, я имею право говорить с полной уверенностью в том, что не сделаю ошибки. А именно эта-то черта и есть основная, определяющая и характер репертуара и в какой-то степени круг его тем.



В чем же заключается эта основная, объединяющая все пьесы репертуарная характеристика традиционного китайского театра?

Заключается она в родословной этих пьес.

Несмотря на то, что такие, например, музыкальные драмы, как «Пещера водопадов» и «Хитрость с пустым городом»,

Чжэцзянские народные вырезки из бумаги на сюжеты пьес традиционного театра

ни по форме своей, ни по содержанию абсолютно не похожи друг на друга, их родословные одинаковы. Одинаковы тем, что сюжеты обеих пьес рождены народом.

В главе «Музыкальное зрелище» я говорил о том, что народное искусство — это всегда образное отражение реальной жизни народа и что основной лабораторией, в которой происходит наиболее наглядный процесс создания художественных образов, является устное народное творчество: песни, легенды, былины, сказки.

Профессиональное искусство всех времен и всех стран использовало эту богатейшую кладовую созданных народом образов. Использовало в очень большой степени, творчески перерабатывая их или



переводя в другой материал. Созданный русскими народными сказками образ бабы-яги выражен профессиональными скульпторами в глине и дереве, художниками — в рисунке и живописи, композиторами — в музыке. Народная молва разработала сюжет подвига Сусанина, и канва этого сюжета легла в основу оперы Глинки. Народными легендами рождены либретто «Сказания о невидимом граде Китеже» и «Садко».

Переход художественных образов из кладовой народного творчества в произведения профессионального искусства, в том числе и зрелищного, закономерен и свойствен искусству всех наций. То, что в китайском театре играются пьесы, рожденные народными сказками и легендами, не является чем-то исключительным, но безусловно

исключительно то, что среди пьес традиционного китайского театра трудно, а может быть, и невозможно найти такую, сюжет которой не был бы создан народом или не прошел бы сквозь его творческую переработку.

За всю свою более чем пятитысячелетнюю историю китайский народ создал десятки тысяч песен и легенд, отражающих и горе его и радости, и победы и унижения, прославляющих народных героев, клеймящих трусов и предателей народа.

Очень большое количество образов и сюжетов этих народных произведений в той или иной степени отражено в китайской профессиональной литературе. История этой литературы огромна, а так как книгопечатание с досок было изобретено китайцами на тысячу лет раньше, чем в Европе, то в библиотеках Китая вы можете найти книги и свитки, которым около полутора тысяч лет.

Особое место в китайской литературе занимают исторические и сказочно-исторические романы, такие, например, как «Троецарствие», «Путешествие на Запад» или «Речные заводи». Романы эти целиком основаны на народных сказаниях.

Фантазия писателя не всесильна. Литературные образы, как и все живое, не способны к самозарождению. Без того огромного материала, который приготовили народные легенды, ни один человек, какой бы фантазией он ни обладал, не смог бы выковать удивительную цепь эпизодов борьбы сказочного царя обезьяньего племени Сунь У-куна с Силами Неба, не смог бы создать сто восемь биографий героев крестьянских восстаний, которых представители власти называли разбойниками, а народ — богатырями-заступниками.

Благодаря народным корням эти профессиональные литературные произведения сами стали народными и вновь ушли в народную песню, в изустный рассказ.

Такое взаимное проникновение и взаимообмен между безымённо-народным и профессиональным искусством происходит в каждой стране.

В Китае благодаря особым формам народных зрелищ и песен этот взаимообмен особенно нагляден.

Эпизод из жизни ста восьми героев, о которых рассказывается в «Речных заводях», вы можете услышать в песне, большой кусок этого же романа — в импровизационном изложении шошуды под аккомпанемент маленького барабанчика или под дробный стук китайских кастаньет. Вы можете купить книжечку о тех же героях, а если у вас мало денег, то за небольшую плату вы можете просто прочитать ее, не отходя от продавца, разложившего свою «библиотеку-читальню» на поясном лотке, с которым он медленно ходит по базару.

Царь обезьян Сунь У-кун (артист Пекинской музыкальной драмы Ван Мин-чжун)



Если вы неграмотны и не знаете иероглифов, то и это не так важно, потому что на каждой странице книжки нарисована картинка. Разглядывайте внимательно одну страницу за другой, и вы прочтете целую жизнь одного из «ста восьми» или узнаете о том, как смелый и хитрый обезьяний царь победил небесных полководцев.

Не представляя себе степень народности огромного количества сюжетов, нельзя понять и степень народности китайского театра, так как все его спектакли — это зрелищные изложения исторических или сказочных легенд, бытовых или любовных сказаний и песен.

Герои спектаклей во многих случаях исторические личности — народные герои Китая: такие, как полководец Юе Фэй, восемьсот лет назад защищавший Китай от нашествия чжурчжэней, полководец Ян и его сыновья, тысячу лет назад боровшиеся с вторгшимися в Китай киданями, или многочисленные герои крестьянских войн.

Злодеи, выведенные в спектаклях, — это чаще всего враги китайского народа, такие, как Цинь Гуй, министр-предатель, казнивший Юе Фэя, как Гао Цю, фаворит императора Сунской династии Хуэй Цзуна, или феодал-деспот Симэнь Цин.

Сюжеты и персонажи классических пьес знакомы каждому китайцу по сказкам, которые он слышал в детстве, по песням, по рассказам шошуды. Он хорошо знает даже внешний вид этих персонажей по книжкам-картинкам, по новогодним лубкам, по деревянным и папье-машевым маскам, по самодельным бумажным фигуркам, наклеенным на затянутые бумагой окна и двери крестьянских домов.

Многие герои традиционных спектаклей, вне зависимости от того, являются ли они личностями историческими, или вымышленными, стали подлинными народными героями, их борьба стала призывом к действию, сила и стойкость их характеров — примером высокой морали.

В третьем веке нашей эры Ханьская империя раскололась на три самостоятельных государства. Начался период так называемого Троецарствия. Тяжелый, трагический период в истории китайского народа.

Годы междоусобных войн и напряженной борьбы с завоевателями-кочевниками. Годы, оставившие в памяти народа, то есть в изустных легендах, сотни героических и драматических эпизодов, десятки имен героев и предателей.

Этот период впервые был описан одним из китайских историков пятого века. Литературная фиксация событий ничуть не остановила народного творчества, и к четырнадцатому веку народные легенды о Троецарствии так разрослись, что, собранные и обработанные

Ло Гуань-чжуном, составили огромное произведение — один из самых больших романов в мире.

Но еще до появления этого романа отдельные эпизоды легендарных исторических событий игрались китайским театром. Играются они и до сих пор. Больше ста пьес посвящено событиям периода Троецарствия.

Самый любимый герой этих пьес — полководец царства Шу непобедимый Чжугэ Лян. По-видимому, это был действительно очень талантливый стратег. Во всяком случае, и в легендах и в пьесах он наделен удивительным умом и умением, угадав психологию врага и его намерения, выигрывать сражения даже тогда, когда это представляется абсолютно невозможным.

Однажды его войска оказались безоружными: иссяк запас стрел. А враги подошли вплотную. Войска разделяла только река. Ночью Чжугэ Лян набил пустые лодки сеном, вывел их на середину реки и приказал войскам кричать и шуметь, будто началась переправа. Враги осыпали лодки стрелами. Стрелы застряли в сене, и к утру в распоряжении войск Чжугэ Ляна было сто тысяч стрел. Это эпизод из пьесы «Состязание героев».

В другой раз враги напали на город-крепость, в котором не было гарнизона. Чжугэ Лян приказал настежь открыть городские ворота, а сам сел на крепостную стену и стал петь, аккомпанируя себе на цине. Командир вражеских войск заподозрил ловушку и не рискнул войти в город. Чжугэ Лян выиграл время, а затем и сражение, так как прибыли вызванные им войска. Эта пьеса называется «Хитрость с пустым городом».

Популярность Чжугэ Ляна в китайском народе так велика, что он продолжает жить активной жизнью народного героя-полководца и сейчас.

Французский писатель Клод Руа в одной из глав своей интересной и острой книги «Ключи к Китаю» рассказывает о том, что в войсках китайских добровольцев, сражавшихся в Корее, перед каждой операцией командиры созывали солдат и объясняли им тактическую задачу предстоящего боя, перехода или окружения врага. Такое собрание называлось «собрание Чжугэ Ляна». Возникло это название во время антияпонской войны, когда народ, как и в годы Троецарствия, боролся одновременно и со своими внутренними врагами и с врагами внешними за свободу и целостность своего государства. Тысячу семьсот лет живет Чжугэ Лян прекрасной жизнью народного героя.

Я уже говорил, что «Хитрость с пустым городом» ни по форме, ни по содержанию совсем не похожа на такую сверхфантастическую пьесу, как «Пещера водопадов», но что в их родословных есть много общего, так как сюжеты обеих пьес фактически создал народ.



Эпизод из пьесы „Дебош в Небесном дворце“

Несмотря на всю свою фантастичность и на первый взгляд отвлеченность, «Пещера водопадов» отражает реальную действительность. Это одна из многих пьес традиционного театра, героем которых является царь обезьяньего племени Сунь У-кун.

История возникновения и жизни этого образа на протяжении многих сотен лет может служить темой для многотомного и очень поучительного исследования.

В седьмом веке нашей эры, то есть во времена Танской династии, буддийский монах Сюань Цзан отправился в Индию за священными каноническими книгами. Семнадцать лет длилось его путешествие. Шестьсот пятьдесят буддийских книг привез он из Индии и всю свою дальнейшую жизнь посвятил их переводу. Был он человеком смелым, упорным, да к тому же и талантливым переводчиком.

Артист Пекинской музыкальной драмы Ли Шао-чунь в роли Сунь У-куна

Ученик Сюань Цзана написал его биографию, центром которой, конечно, было путеше-





Сунь У-кун со своей свитой

ствие. Автор наделил своего учителя свойствами святого чудотворца, и, следовательно, все то, что затрудняло его путь, приобрело характер «злых сил». Эта чисто мифологическая концепция борьбы доброго и злого в дальнейшей изустной жизни сюжета все увеличивалась и увеличивалась. Слух о путешествии Сюань Цзана, да и отдельные эпизоды этого путешествия, описанные его учеником, не могли не проникнуть в народ, а цель и характер самого паломничества совершенно естественно и неизбежно вызвали в фантазии певцов-рассказчиков образы народного Олимпа.

В четырнадцатом веке появилась поэтическая «Повесть о путешествии Сюань Цзана за священными книгами». В ней оказались собранными и литературно обработанными связанные с этим сюжетом легенды, накопленные народом. А еще через два века писатель У Чэн-энь написал знаменитый стоглавый роман «Путешествие на Запад».

Но за эти девять веков фактическим героем путешествия оказался уже не монах, а один из трех его спутников — обезьяна Сунь У-кун, хитрый, смелый царь обезьяньего племени.

Самое удивительное и самое прекрасное в этом образе — его эволюция.

В первоначальных вариантах изложения сюжета Сунь У-кун — персонаж отрицательный. С ним борются небесный император, полководцы, чиновники, небесные воины, олицетворяющие собой силы добра.



В Небесном дворце

Симпатии авторов на их стороне, а не на стороне кощунствующего, анархического оборотня.

Но естественные симпатии народных сказителей не могли быть на стороне врагов Сунь У-куна. Почти полная аналогия небесной иерархии с иерархией земной, небесного императора с императором реально существующим, небесных полководцев, чиновников, феодалов с полководцами, чиновниками, помещиками земными сделала врагов Сунь У-куна настолько похожими на тех, кого каждый крестьянин считал своими угнетателями, что от легенды к легенде сочувствие к Сунь У-куну и каждому акту его неподчинения, его бунту, его борьбе все увеличивается и увеличивается. Происходит как бы внутренняя трансформация образа.

В «Путешествии на Запад» Сунь У-кун уже настоящий герой. Его боятся все представители потустороннего мира: и боги и дьяволы. Он разоблачитель и фальшивой святости и феодальной власти, и поэтому один из самых любимых персонажей традиционного театра.

Сунь У-кун прошел сухим сквозь огромный водопад, заслонявший пещеру, после чего обезьяны выбрали его своим царем.

Все было бы хорошо, да у царя обезьян нет ни подобающих ему доспехов, ни оружия, которое было бы ему по руке. Об этом он и грустит, сидя в своей Пещере водопадов. В конце концов он решает идти добывать это оружие во дворце Дракона, властителя подводного цар-

ства. Происходит бой между Драконом и обезьяной. Сунь У-кун побеждает и достает себе черные доспехи и волшебную иглу, которую можно носить за ухом, а в случае надобности она превращается в палку любых размеров и чуть ли не в тонну весом.

Нефритовый император, узнав, что Сунь У-кун обладает огромной властью над животными, и побоявшись, как бы он не поднял мятежа против богов, вызвал его на небо и поручил пасти небесных лошадей; Сунь У-кун обиделся, выхватил свою палку, побил всех слуг небесного императора и вернулся к себе в Горы цветов и плодов. Небесный император выслал на землю свои войска, но те оказались побежденными. Тогда на небе был созван совет богов. Решили взять Сунь У-куна лестью. Дали ему чин — «великий святой, равный небу». И поручили стеречь сад, в котором росли персики бессмертия. Очень скоро Сунь У-куну стало просто скучно. Он слонялся по небу, заводил знакомства с мелкими богами, а потом съел все персики и, чтобы его не тревожили, превратился в гусеницу и заснул на дереве. В это время в Небесном дворце был назначен пир по случаю дня рождения царицы Запада. Сунь У-куна не пригласили. Он узнал об этом от феи, пришедшей в сад за персиками. Возмущенный Сунь У-кун прибежал во дворец и, раньше чем собрались божественные гости, выпил все вино бессмертия и убежал. По дороге в свою пещеру он, сбившись с пути, попал во дворец к даосскому богу и съел все пилюли, которые этот бог делал из эликсира, спасающего от огня.

Главнокомандующий небесного царства Ли Тянь-ван приказывает небесным войскам окружить Горы цветов и плодов и взять в плен Сунь У-куна. Но разве можно его победить, если, во-первых, у него волшебная игла-палка, а во-вторых, сам он может принимать семьдесят два разных вида и однажды, желая насолить своему врагу, превратился в мошку, залетел к нему в рот, проник в желудок и там всячески ему досаждал. Да кроме того, Сунь У-куна трудно победить еще и потому, что он невероятно умен и хитер.

Я видел и «Пещеру водопадов» и «Дебош в Небесном дворце». Сунь У-кун в этих спектаклях не просто сильный и смелый. Он побеждает прежде всего явным превосходством ума. Сражение его с небесными полководцами и солдатами идет под сплошной хохот зрительного зала, так как эти разукрашенные и сверхвооруженные небесные воины все время остаются в дураках, а обезьяна с палкой — всегда победитель.

Больше тысячи лет тому назад Сунь У-кун совершил свое первое путешествие на Запад, а недавно вместе с делегацией деятелей культуры Китая поехал в Индию лучший исполнитель роли Сунь У-куна актер Ли Шао-чунь. Это второе путешествие Сунь У-куна на Запад. Я видел фотографию, на которой премьер-министр Индии передает Сунь У-куну огромный букет цветов.



Сцены из пьес по роману «Троецарствие».
Народный лубок XIX века



Сцены из пьес по роману „Троецарствие“.
Народный лубок XIX века



Чжэцзянская народная вырезка из бумаги на сюжет пьесы „Белая змея“

В Индии царь обезьян Сунь У-кун встретился со своим прообразом, до сих пор живущим и в сказках, и в песнях, и в танцах, и в кукольном театре Индии, — индийским царем обезьян Хануманом.

Ли Шао-чунь в журнале «Народный Китай» рассказывает, что он познакомился с теми местами, через которые проходил легендарный танский монах, а сейчас, когда я пишу эту главу, Ли Шао-чунь играет в Париже, продолжая издеваться над пышностью и фальшивой святостью императоров и их министров, которых сбросил со своих плеч китайский народ — тот самый народ, что создал великолепный образ бунтаря Сунь У-куна.

Образ этот создавался постепенно, в течение нескольких веков, но основные его черты складывались во времена Сунской династии, то есть в период крестьянских восстаний, и в столетия, непосредственно следовавшие за этим периодом. По-видимому, именно этим и объясняется основная тематическая направленность легенд о Сунь У-куне: мятеж, бунт, неподчинение власти. Даже тот факт, что царь обезьян живет в горах, в Пещере водопадов, вероятно, не случаен. Ведь в лесных горах около большого озера жили и крестьянские повстанцы — те самые сто восемь героев, легенды о которых создали роман «Речные заводи». Многие эпизоды этих легенд превратились в пьесы традиционного театра, а пьеса «Три удара на деревню Чжуцзячжуан» была одной из самых любимых пьес в Народно-освободительной армии.

Историю легенды о Белой змее рассказал мне молодой ленинград-



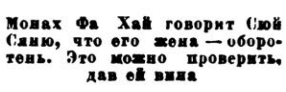
Встреча Белой змеи и Сюй Сяня. В роли Белой змеи — Мэй Лань-фан

ский аспирант Меньшиков. Это очень древняя легенда, в которой рассказывалось о том, как Белая змея — оборотень, злая и коварная, пожиравшая людей, превратилась в девушку и вышла замуж за прекрасного юношу Сюй Сяня. Об этом узнал монах. Разлучил их, отнял у матери родившегося сына, а ее саму запер в ящичек и замуровал под пагодой Лэйфынта.

Эта явно религиозная легенда, распространяясь в народе, сохранила основной сюжет, но совсем изменила тему. И народные рассказчики и слушатели оказались на стороне несчастной женщины, у которой отняли мужа и ребенка. Вместо того чтобы пожирать людей, Белая змея, сохраняя свойства чародейки, стала их лечить. Симпатии вовсе ушли от монаха, и он стал не спасителем человека, а разрушителем его счастья; а молодой муж — не спасенным, а обманутым.

Когда Белая змея, стремясь вернуть мужа, которого спрятали монахи в своем монастыре, призывает подвластные ей силы морских пучин и возникает бой этих сил с небесным воинством, все симпатии и слушателей, собравшихся на улице вокруг рассказчика, и зрителей, смотрящих спектакль «Белая змея», целиком на стороне смелой женщины, борющейся за своего любимого. В середине боя, уже почти побеждая, Белая змея чувствует схватки приближающихся родов и проигрывает сражение. Она в заточении. Но сочувствие к ней так велико, что постепенно и это заточение приобретает другой характер. Несчастной разрешается увидеть мужа, а затем и отнятого у нее сына.

Этим не заканчивается процесс постепенной эволюции образа и сюжета. В сычуаньском варианте легенды возникает новый конец. Синяя змея, сестра и верный друг Белой змеи, через сотни лет приходит к пагоде, разрушает ее и освобождает несчастную.



Монах Фа Хай говорит Сюй Сяню, что его жена — оборотень. Это можно проверить, дав ей вина

Но ведь пагода Лэйфынта не выдуманная, а реально существующая. Как же поверить в то, что она разрушена, коли все могут видеть ее целой и невредимой? Поэтому легенда рассказывала об этом как о чем-то, чего еще нет, но что обязательно будет. И когда пагода рухнет, говорила легенда, станет свободна не только Белая змея. Кончится рабство китайской женщины.

В тысяча девятьсот тридцать шестом году пагода Лэйфынта действительно рухнула. А в сорок девятом Китай стал свободным, и новый закон о браке освободил китайскую женщину от страшного феодального рабства.

Что ж! В борьбе за свободу женщины, за право ее любить и быть любимой есть большая заслуга и прекрасного созданного народом образа любящей жены и матери — смелой и нежной Белой змеи.

Он не менее прекрасен, чем другой женский образ традиционного театра, образ несчастной, но столь же верной своей любви дочери Мэнов и Цзянов, двух крестьянских семей-соседей. У нее веселое сказочное происхождение и совсем не сказочная реальная трагическая смерть. Это о ней сложена песня, в которой поется, как жена прошла десять тысяч ли, разыскивая мужа на постройке Великой китайской стены. И это о ней рассказывает легенда.

По одной версии, живущая во дворе Мэнов сорока снесла яйцо во дворе Цзянов, а по другой — стебель тыквы, выросший во дворе Мэнов, переполз через забор, и сама тыква оказалась уже в соседском дворе. Одним словом, девочка, которая вывелась из яйца или вышла из тыквы, стала дочерью обоих семейств, и назвали ее Мэн Цзян-нюй. Она выросла, стала девушкой и однажды чуть не утонула в пруду. Ее спас юноша, бежавший с постройки Великой стены. Они полюбили друг друга и



Вино выпито. К ужасу Сюй Сяня его жена сейчас станет змеей

поженились, а наутро пришли солдаты, слуги императора Цинь Ши-хуан-ди, и отняли у молодой жены мужа, чтобы казнить его.

Жена не поверила, что муж ее умер, и все время шила для него новые одежды. Как-то ночью он приснился ей и сказал, что его замуровали в стену. Жена встала и пошла за десять тысяч ли. Взошла на стену и заплакала. От слез распались камни и стали видными останки того, кого она любила. И сколько ни старались починить стену, она вновь и вновь рушилась.

Об этом доложили императору. Он приказал привести к нему Мэн Цзян-нюй и, увидев ее красоту, захотел на ней жениться. Чтобы

добиться ее согласия, он решил задобрить и утешить ее. Построил храм в честь ее мужа и принес ему жертву, разложив, по обычаю, костер из бумажных денег. Но когда запылал огонь, молодая женщина бросилась в него и сгорела.

Борьба за любовь и счастье занимает в традиционном театре, особенно на юге Китая, очень большое место. Иногда это сказочный сюжет, иногда бытовой. И в качестве примера того и другого мне хочется рассказать еще о двух песнях-легендах, ставших музыкальными драмами.

Первая связана с осенним праздником «Седьмые сумерки», празднующимся седьмого числа седьмого месяца по лунному календарю.

Жил на земле молодой пастух. Когда родители его умерли, жена старшего брата захватила все имущество, а пастуху дала только вола.

У Владычицы Запада была внучатая племянница. Она ткала узоры из облаков и потому называлась Ткачиха.

Как-то вместе с другими небесными девушками Ткачиха купалась в реке. Пастух украл одежды девушек и сказал, что отдаст только в том случае, если Ткачиха выйдет за него замуж. Они поженились. И жили счастливо. И у них родились две дочери. Владычица Запада



Синяя змея призывает Белую змею к сражению с монахами, отнявшими у нее мужа



У Белой змеи родился сын

узнала о неравном браке своей внучки и приказала ей вернуться на небо. Пастух положил в корзину дочерей и побежал за своей женой. Он уже почти нагнал ее, но злая богиня вынула из своих волос серебряную шпильку и, прочертив ею по небу, разделила Ткачиху и пастуха серебряной рекой Млечного пути. Только раз в году Ткачиха и пастух встречаются друг с другом. Седьмого числа седьмого месяца сороки собираются стаями и соединяют два берега серебряной реки живым мостом.

В сборнике китайских песен приведена баллада о девушке Чжу Ин-тай. Я слышал эту песню и, как это ни странно, я и видел ее. Видел потому, что в Шанхае смотрел спектакль шаосинского театра с тем же сюжетом. Пьеса называлась «Лян Шань-бо и Чжу Йн-тай». В конце спектакля девушка и ее возлюбленный превратились в бабочек.

Среди лета на юге Китая появляются две бабочки — черная и желтая. Их никто не трогает, потому что легенда навсегда связала их с Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо. На окнах или на белой стене крестьянского дома вы встретите этих бабочек, вырезанных ножницами из бумаги.

Спектакль с этим же сюжетом я видел и в исполнении сычуаньского театра, игравшего в Шэньяне. Там пьеса называлась «Под сенью ивы», так как около ивы юноша и девушка впервые встретились.

В конце сычуаньского спектакля Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай превратились в двух птиц: селезня и утку, «юань-ян». Вы можете видеть их и в бумажных вырезках, и в вышивках, и в изделиях из нефрита или слоновой кости. Они символ супружеского счастья.

Можно думать о том, песня ли пришла на сцену и стала спектаклем, или спектакль родил песню, шаосинский ли театр заимствовал сюжет у сычуаньского, или же сычуаньский у шаосинского, но вероятнее всего, что никто ни у кого ничего не заимствовал, а и песня и оба спектакля рождены единым источником — старой народной легендой.

Как я уже говорил, в обоих спектаклях не только тема, но и основной сюжетный узел одинаковы. Это трагическая повесть о чистой и жертвенной любви.

Молодая девушка Чжу Ин-тай мечтает получить образование, но право учиться в конфуцианской школе имеют только юноши. После долгих просьб отец девушки разрешает ей переодеться в мужское платье и поехать в ближайший город, чтобы там, выдав себя за юношу, поступить в школу. В школе Чжу Ин-тай полюбила одного из студентов, сына бедных родителей, юношу Лян Шань-бо. Он тоже ее полюбил, но родители девушки просватали свою дочь за богатого. Лян Шань-бо умирает от горя. Чжу Ин-тай приходит на его могилу и так горько плачет, что небо, сжалившись над ней, ударяет в могилу молнией, и Чжу Ин-тай кидается в разверстую землю.



Чжэцзянская народная вырезка из бумаги на сюжет пьесы „Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай“

9*

Внутри сюжета много лирических и даже комических моментов, но каждая секунда жизни Чжу Ин-тай на сцене театра — это борьба с бесправием женщины старого Китая и утверждение ее права на личное счастье. Борьба за счастье быть любимой тем, кого любишь. Борьба за право любить единственного.

Борьба эта закончилась гибелью девушки, но это не поражение, а победа, не подчинение, а протест.

Вот почему Чжу Ин-тай, живущая и в песнях и в спектаклях, — подлинная народная героиня.

Многие говорили мне, что Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай — это китайские Ромео и Джульетта. Я далек от мысли умалить значение одной из лучших трагедий Шекспира, но думаю, что для китайского народа Чжу Ин-тай значит больше, чем для англичан Джульетта. Больше потому, что Чжу Ин-тай проникла в сердце буквально каждой китайской женщины. Каждая ощущала трагедию Чжу Ин-тай как личную, так как в основе этой трагедии лежал не исключительный случай, а тот самый закон подневольного брака, который в течение сотен лет губил жизни сотен миллионов китайских девушек.

Я не знаю, имеет ли драматургия какого-либо другого народа такую галлерею женских образов, объединенных одной большой темой и в то же время совершенно разных по своим характеристикам. Ничем Белая змея не похожа на Небесную ткачиху, а крестьянка, дочь Мэнов и Цзянов, — на девушку-студента Чжу Ин-тай.

К этой же галлерее принадлежит и героиня пьесы «Цинь Сянлянь». Ее обманул муж. Бросил вместе с детьми на произвол судьбы, чтобы жениться на дочери императора и получить высокий пост. Смелый и неподкупный судья приговорил мужа Цинь Сян-лянь к смертной казни, но, как бы справедлив ни был приговор, возмездие ничего не может изменить. Нельзя вернуть прошлое. Нельзя годы голода, горя и унижений прожить сызнова и сделать их годами счастья.

Возможно, что сюжеты некоторых пьес и легенд в том виде, в каком они мною изложены, в отдельных своих частях разойдутся с изложением этих же сюжетов в других книгах. Если это произойдет, то только потому, что я пользовался разными источниками: и книгами, и напечатанными программами спектаклей, и отдельными статьями, и главным образом тем, что я сам видел в театрах Китая или записывал со слов китайских актеров, писателей, режиссеров. Очень часто мне приходилось сталкиваться с несколькими вариантами одного и того же сюжета, и в таком случае я вынужден был выбирать один из них. Но мне кажется, что основные стержни сюжетов, узлы конфликтов и, самое главное, темы легенд и пьес записаны мною правильно. Во всяком случае, я постарался рассказать обо всем, что представляется мне



Сцена из пьесы „Цинь Сян-лянь“

наиболее точно характеризующим душу китайского традиционного театра — его содержание.

Чтобы закончить главу, осталось сказать немного, потому что, переходя к разговору о «теле» театра, то есть о форме его спектаклей, мне нужно сейчас наметить только основные особенности этой формы, для того чтобы в следующих главах иметь возможность говорить о средствах выразительности китайского театра более детально.

Как я уже говорил, пьеса китайского классического театра чаще всего представляет собой сценический пересказ романа или легенды. Назвать такой пересказ инсценировкой, пожалуй, нельзя, потому что у большинства играемых пьес нет авторов-инсценировщиков. Во всяком случае, фамилии их неизвестны. Думаю, что почти каждая пьеса в том виде, в каком она сейчас играется, является результатом коллективного творчества на самой сцене многих поколений актеров.

Пьеса, рожденная эпосом, обычно содержит в себе события, охватывающие большие отрезки времени, иногда десятки лет. Уже этим китайская классическая драматургия решительно отличается от драматургии европейского театра, не только драматического, где инсценировок сравнительно мало, но и от европейских опер, либретто которых хоть и представляют собой главным образом инсценировки и пере-

делки, но построены по тем же основным драматургическим законам, что и пьесы театра драматического.

Сценический пересказ народного китайского эпоса потребовал особых сценических средств, причем таких, которые были бы возможны и применимы в тех условиях, в которых жил и развивался театр на протяжении многих веков.

Театральных коллективов, работавших всегда в одних и тех же специальных помещениях, то есть так называемых стационарных театров, в старом Китае не было. Все театры были передвижными, и, переезжая из одного района города в другой, из одной большой деревни в другую, они играли и в деревянных сараях и просто на подмостках, иногда построенных как террасы с крышами-навесами на столбах, но всегда открытых для зрителей с трех сторон.

В этих условиях не могло родиться даже и мысли о декорациях в европейском понимании этого слова, то есть о сумме различных, более или менее громоздких плоскостных живописных или объемно-конструктивных деталей, при помощи которых можно создать на сцене иллюзию определенного места действия: лес или горы, бедную комнату или дворцовый зал. Такие декорации невозможно было бы с собой возить, да, кроме того, они оказались бы помехой в развитии действия, так как попросту остановили бы его.

Эпическое произведение, переходя на сцену, естественно, стремится сохранить наиболее характерные и нужные в сюжете эпизоды, в том числе, например, и такие, как длительный переход через горы или военные сражения. Сценический пересказ романа или легенды обычно содержит не только большое количество событий, но и большое число различных мест действия, причем в пьесе, неизбежно более сжатой, чем сам роман, эти места действия меняются чаще, скорее.

Если, сидя на спектакле китайского традиционного театра, внимательно считать каждую смену места действия, то в некоторых спектаклях таких смен может оказаться и пятьдесят и сто. Вы сами понимаете, что на протяжении одного спектакля невозможно сто раз менять декорацию, не нарушив динамики развития действия.

В китайском традиционном театре в такой смене декораций нет никакой необходимости, так как для сценического пересказа всех событий и плавного развития сюжета театр мобилизовал все накопленные народным музыкально-зрелищным искусством выразительные средства, могущие обозначить и движение времени и перемену места действия, то есть вызвать в представлении зрителя и высокие горы, на которые подымается героиня, и быструю реку, которую она переплывает на лодке, и скачку на лошадях, и кровопролитное сражение в долине.

Объединение на сцене многих народных средств театральной выразительности произошло не в результате каких-то теоретико-экспериментальных режиссерских изысканий, а явилось естественным следствием органического процесса отбора самой жизнью всего того, что может сделать литературное произведение слышимым и видимым, то есть превратить его в произведение искусства театральное — в спектакль.





Театры одинаковые и разные

ГОВОРЯ ОБ ОСОБОМ, свойственном китайцам, творческом ощущении природы, я в качестве примера привел встречу с работниками искусств в старом дворцовом павильоне, стоявшем среди покрытых инеем деревьев. Сейчас мне приходится вновь вернуть читателя в этот павильон, но уже не для того, чтобы еще раз полюбоваться из его окна на красоту зимнего дворцового парка, а для того, чтобы рассказать о содержании многочасовой беседы.

Как я уже говорил, накануне встречи я составил себе как бы конспект всего того, что видел в театрах Китая, перечислив в этом конспекте все традиционные средства театральной выразительности.

Я прочел моим собеседникам этот конспект пункт за пунктом и попросил их откровенно сказать мне, правильно или неправильно определил я свойства и задачи разговорной речи или арии, певческого диалога или пантомимы.

Может быть, потому, что собравшиеся были из разных театров и разных театральных специальностей — режиссеры, актеры, художники, руководители театральных учреждений, — а может быть, и по каким-либо другим причинам, но иногда бывало так, что чей-либо ответ на мой вопрос вызывал возражения других. Возникал спор. Так как языка я не понимал, то мог только воспринимать темперамент спорящих и ждать результата каждого отдельного спора, который обычно заканчивался переведенной мне формулировкой, по-видимому, устраивающей если не всех, то большинство.

Формулировку эту я старательно записывал, но после каждого нового спора все больше и больше понимал, что в роли глухонемого упускаю что-то очень существенное и важное и что было бы куда больше пользы, если бы я мог не ждать согласованной формулировки, а слышать и понимать мнение каждого, потому что в этом случае можно гораздо более полно и верно понять и саму формулировку.

Я попросил спорить немножко помедленнее, чтобы переводчица успевала хотя бы вкратце переводить мне все, что говорится. Это, конечно, еще удлинило процесс обсуждения, но зато оказалось для меня удивительно полезным, так как раскрывало многое, о чем даже не приходило бы в голову спросить.

Так как эта встреча происходила уже после того, как мы побывали во многих городах и видели много разных спектаклей, я имел возможность в какой-то степени участвовать в спорах и, следовательно, присоединяться к мнению кого-либо, а тем самым не соглашаться с мнением другого.

Одним словом, через короткое время я уже чувствовал себя так же естественно, как если бы все это было в Москве на обсуждении какого-либо творческого вопроса в Центральном доме работников искусств или в кабинете Всероссийского театрального общества, с той только разницей, что в Москве перед нами, вероятно, стояли бы бутылки с фруктовой водой и нарзаном, а здесь были маленькие безрукие чашечки, которые никак невозможно было допить до конца, так как они мгновенно наполнялись светло-зеленым чаем и закрывались крышечками, чтобы он не остыл.

Как это ни странно, но довольно много времени отнял вопрос о том, как же в конце концов надо называть традиционный китайский театр. Что понимают китайцы под наиболее распространенным термином «классическая опера»? И верно ли вообще употреблять слово «опера» по отношению к этому театру?

Такой вопрос возникает у всякого европейца после его знакомства со спектаклями китайского театра. Естественно, что возник он и у меня.

Я не буду рассказывать все детали обсуждения этого вопроса, но для меня оно было абсолютно необходимо, так как при всякой беседе надо прежде всего уговориться об едином понимании употребляемых терминов. Большинство недоговоренностей и разногласий во время всяких дискуссий, а тем более дискуссий по вопросам искусства, происходит чаще всего от разного понимания одного и того же термина.

Слово «опера» — итальянское слово. Опера как театральный жанр — итальянско-французского происхождения. Жанр этот распространился по всей Европе, и, как почти всегда это бывает, вместе с ним распространилось и его название.

Но Китай никогда не заимствовал у Европы этот театральный жанр. В старом Китае оперы в европейском понимании этого слова никогда не было. Китайский традиционный театр самобытен по своей форме и родственников в Европе не имеет.

Обычно всякое иностранное слово прибывает в страну как этикетка вместе с предметом, на который она наклеена. Слово же «опера» прибыло в Китай как оторвавшаяся этикетка. Прибыло, и по очень приблизительному сходству приклеилось к совсем другому предмету.

Вероятно, какой-то, не очень внимательный, европеец приехал в Китай, увидел спектакль китайского театра и, хотя спектакль этот был совершенно не похож ни на один европейский театральный жанр, стал подбирать имевшиеся в его голове театральные этикетки. По признаку «там поют и тут поют» он решил, что больше всего подойдет этикетка «опера». За неимением другой эта этикетка прижилась не только в европейской литературе, но и у самих китайцев. Прижилась, и очень многое путает.

Изучая европейскую оперу, можно и даже необходимо устанавливать сходства и различия между оперой французской и немецкой, итальянской и английской, чешской и русской, потому что у всех у них при национальных различиях есть общий жанровый признак — мысли и чувства героев излагаются пением. Но ставить в один ряд с национальными европейскими операми тот вид театра, который принято называть «китайской оперой», это значит совершать грубейшую ошибку, потому что пение в этом театре вовсе не единственное средство выражения мыслей.

Актер китайского традиционного театра пользуется не только вокальной речью, но и речью обычной, разговорной, и чрезвычайно характерной интонационно-ритмической речью, и безмолвным языком пантомимы, и приемами пантомимической акробатики, и особым языком жестов.

„Под сенью ивы". Пекинский театр музыкальной драмы

Да, китайский театр — это театр музыкальный, и в этом он сходен и с оперой, и с опереттой, и с балетом, но в отличие от каждого из европейских театральных жанров он является театром прежде всего сложно-синтетическим, представляя собой органический сплав многих и совершенно различных средств театральной выразительности. Пение — только один из элементов этого сплава.

Один из участников нашей поездки, мало знавший о китайском театре, в первый же день приезда сказал мне: «Приглашают нас посмотреть отрывки из оперы, а, по правде сказать, я больше люблю балет». Он был очень удивлен, когда премьер пекинской «оперы» Ли Шао-чунь— так сказать, наш Козловский — с места вскочил на спинку стула и, спрыгнув, два раза перевернулся в воздухе. Шел отрывок из пьесы «Пещера водопадов». Длился он около часа и почти весь состоял из пантомимической акробатики — сцены сражения между войском царя обезьян и войсками Неба.

Нет, если «Евгений Онегин», «Кармен» и «Травиата» называются операми, то «Белая змея» и «Пещера водопадов» должны называться как-то иначе. Театр, играющий такие спектакли, может носить название музыкального, музыкально-синтетического, но понятие «оперный» совсем не подходит, так как суживает представление о его жанре.

Я думаю, что термин «опера» как определение китайского традиционного театра постепенно исчезнет.

Во-первых, китайцы начали создавать оперные спектакли в европейском понимании этого жанра. Уже одно это заставит отказаться от применения слова «опера» к классическому традиционному театру. Нельзя же будет совершенно разные театральные жанры называть одинаковыми именами! Во-вторых, вне зависимости от возникновения и развития новой оперы работники китайского театра уже и сейчас все чаще и чаще называют традиционную театральную форму музыкальной драмой, что, как мне кажется, является наиболее подходящим определением сущности этого театра.

Так или иначе, но прежде чем начать детальную проверку всех свойств и отличительных средств выразительности китайского театра, я обязан был уточнить со своими собеседниками, что в том случае, когда кто-либо из нас в применении к этому театру и произнесет слово «опера», то, во всяком случае, он не будет под этим подразумевать что-либо похожее на оперу европейскую.

Если выяснение и уточнение этого вопроса было мне так важно во время беседы с деятелями китайского театра, то тем в большей степени я должен был остановиться на нем в разговоре с читателем советским, так как иначе дальнейший рассказ о китайском традиционном театре был бы очень затруднен.



Артисты Пекинского театра музыкальной драмы Ду Цзин-фан в роли Чжу Ин-тай и Е Шэн-лан в роли Лян Шань-бо

Довольно много времени заняло у нас и определение точного смысла другого термина — «классический». К каким видам и формам китайского традиционного театра это почетное прилагательное относится и к каким его относить нельзя?

Я спросил: «То,что вы понимаете под театральной формой, которую в переводе на европейскую терминологию обычно называют «пекинской оперой», а в Китае — столичным театром, «цзинцзюй», — это классическая форма?» Все ответили: «Да». «А шаосинский театр — «юецзюй» — тоже классический?» Некоторые сказали «да», некоторые сказали «нет». Возник небольшой спор, и наконец все решили, что шаосинская театральная форма тоже должна считаться классической. А сычуаньский спектакль «Осенняя река» одни причисляли к классическому театру, а другие с этим категорически не соглашались.

Вначале я решил, что пекинскую театральную форму потому все единодушно называют классической, что она самая традиционная, самая старая по своему происхождению, а относительно местных форм различных провинций потому возникают разногласия, что эти местные формы моложе и, так сказать, не успели заслужить почетного названия классических.

Это мое предположение было единодушно отвергнуто как абсолютно неверное. Оказалось, что именно пекинская-то форма и есть одна из самых молодых. Ей всего около двухсот лет, в то время как некоторые местные театральные формы намного старше.

Но если отпал критерий давности происхождения, значит, по-видимому, этим критерием является качество, и я решил, что, вероятно, пекинская форма лучше и потому она классическая, а местные похуже, и потому неизвестно, имеют ли они право называться классическими.

Такая постановка вопроса тоже многих не устроила, а некоторые даже стали говорить о качественном преимуществе местных форм отдельных провинций по сравнению с пекинской.

В ходе этих споров и выяснений я понял, что причину разности мнений надо искать в том положении, какое занимала пекинская театральная форма по отношению к формам местным в старом Китае. А положение это было привилегированным. Императорский двор и верхушка феодальной аристократии признавали за высокое искусство только пекинскую форму. В европейской же театроведческой литературе о существовании местных форм и их отличии друг от друга и от формы пекинской упоминалось редко и вскользь.

Но сейчас, в новом Китае, после нескольких официальных просмотров местных театров, после первого всекитайского театрального фестиваля в октябре пятьдесят второго года, на котором тысяча шестьсот актеров показали около ста предварительно отобранных спектаклей разных провинций, с очевидностью выяснилось, что среди местных театральных форм многие очень интересны и считать их худшими, второсортными — нельзя.

Так что если применять термин «классический», то уж, во всяком случае, ко всему китайскому традиционному театральному искусству, а не только к одной из его форм — пекинской.

Это же выяснение вопроса верности или ошибочности применения термина «классический» по отношению к тем или иным видам китайского театра дало мне возможность более или менее уточнить, в чем состоит разность этих видов.

Такое уточнение очень важно, так как именно разность местных театров особенно ясно подтверждает и раскрывает народность китайского традиционного театра.

Думаю, что, если бы до этой встречи я видел только пекинский театр и не видел бы ни одного местного, мне было бы очень трудно понять разъяснения моих собеседников. Поэтому сейчас, когда я должен рассказать о различии местных театров читателям, многие из которых вообще китайского театра не видели, правильнее показать это различие на конкретном примере, который и для меня был наиболее убедительным

„Под сенью ивы“. Пекинский театр музыкальной драмы

предметным уроком. Урок этот я получил уже в самом конце поездки по Китаю в городе Мукдене, или, как его называют китайцы, Шэньяне, то есть много позже беседы, происходившей в павильоне пекинского дворцового парка.

Неожиданно у меня оказался свободный вечер, и я, конечно, сейчас же попросил переводчика повести меня в какой-нибудь театр.

Среди предложенных на выбор трех или четырех шедших в тот вечер спектаклей меня заинтересовало название «Под сенью ивы». Я спросил, что это за пьеса. Мне ответили: «Вы знаете ее содержание по спектаклю, который видели в Шанхае. Там пьеса называлась «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай».

«Разница только в названии?»

«Нет. Совсем не только в названии. Разница и в действии, и в некоторых персонажах, и в музыке, и, наконец, в языке. Вообще во всем разница. Ведь то, что вы видели в Шанхае, была шаосинская форма, или, как ее иначе называют, «юецзюй», а то, что сейчас увидите, будет спектакль сычуаньской театральной формы. Как же может не быть разницы?»

Я решил, что вне зависимости от того, насколько интересны другие спектакли, которые я мог бы посмотреть в тот вечер, мне нужно идти именно на этот, чтобы иметь возможность на примере двух одинаковых пьес наглядно понять различие двух разных местных театральных видов.

Спектакль этот доставил мне тройное удовольствие. Во-первых, тем, что был интересен сам по себе, во-вторых, тем, что давал возможность все время проводить параллели со спектаклем, который я видел в Шанхае, и, наконец, в-третьих, еще и тем, что смотрел я его в обстоятельствах, лишенных какой бы то ни было парадности.

Ведь большинство спектаклей и концертов, которые мы видели, были либо организованы специально для нас, членов советской делегации работников искусств, либо мы были на них почетными гостями. Нас сажали в первый ряд, перед которым обычно стояли столы с мандаринами, пунцовыми и блестящими, будто они покрыты лаком; желтыми, как воск, бананами; оранжево-красной хурмой; сладкими земляными орешками; обжигающе-горячим чаем в чашках, разрисованных драконами, и сигаретами на разноцветных тарелочках клуазонне.

Рядом с каждым из нас или в крайнем случае на двоих — один садились переводчики и, наклонившись к нашим ушам, громким шепотом переводили или объясняли происходящее на сцене.

Зрители были заинтересованы не только спектаклем, но и нашей реакцией, и поэтому их собственная реакция на действие была уменьшена или изменена, а наша из-за незнания языка часто была запоз-

далой или неточной, несмотря на то, что представление всегда производило на нас большое впечатление.

В этих условиях актерам, конечно, было трудно играть. Знаю это по себе, по своим личным актерским ощущениям. Когда приходится выступать на каких-либо приемах иностранных делегаций, сидящих в первых рядах зрительного зала со своими жужжащими переводчиками, всегда одновременно и ощущаешь некоторую увеличенную ответственность и отвлекаешься на какие-то посторонние ощущения, мешающие выступлению.

На спектакле в Шэньяне я был не гостем, а рядовым зрителем. Единственным русским на весь зрительный зал. Никто меня не встречал и не приветствовал. Посадили меня в середине партера. Было холодно. Зрители сидели в ватных куртках и теплых шапках. На мне тоже была китайская шапка, так что голова моя ничем не выделялась, и в потушенном зале я чувствовал себя чудесно и слитно со всеми. Переводчик, конечно, все-таки объяснял мне то, что я без знания языка не мог понять, но говорил он почти неслышно для соседей, тем более что реакция зала на игру актеров была очень бурной.

Приготовившись сличить то, что мне придется увидеть, с тем, что я видел в Шанхае, я боялся, что мне будет трудно определить разницу в вариантах одного и того же сюжета и понять отличительные признаки двух местных театральных форм. Боязнь оказалась напрасной, так как и разность пьес и разность спектаклей были куда бо́льшими, чем я предполагал.

С первых же секунд начавшегося действия стало ясно, что у этих двух театров абсолютно разные принципы музыкального сопровождения. В Шанхае был большой оркестр. Здесь оркестра, в обычном понимании этого слова, не было. Полностью отсутствовали какие бы то ни было мелодические инструменты — струнные и духовые. Весь спектакль сопровождался только ударными: барабанами и гонгами.

Мелодические инструменты оркестра заменял небольшой находившийся за кулисами хор. Пел он в унисон и, как мне объяснили, именно он и давал тональность для сольного пения артистов. Помимо чисто музыкальной задачи хор выполнял и задачу сюжетную. Он иногда как бы обращался к зрителям с предупреждением о том, что сейчас должно произойти что-то важное. Иногда повторял последние слова арии героя, усиливая этим их значение.

Одним словом, хор по своей функции был отчасти похож на хор древнегреческой трагедии, а отчасти на закадровый голос в кинокартинах или роль чтеца в драматических спектаклях. Один из сопровождавших меня китайцев, очень любящий наш Художественный театр, напомнил мне в связи с сычуаньским хором о Качалове в «Воскресении».





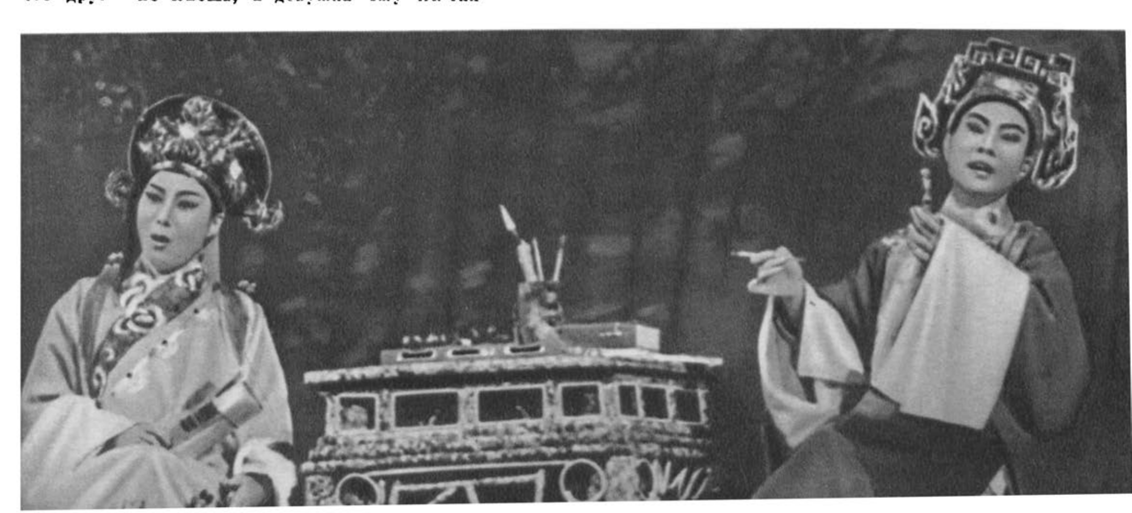
Сцена из спектакля Шанхайского театра шаосинской музыкальной драмы „Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай“ в исполнении артистов Фан Жуй-цзюань и Фу Цюань-сян







В этой сцене Лян Шань-бо еще не знает, что его друг — не юноша, а девушка Чжу Ин-тай



Такого хора в шанхайском спектакле не было, как не было его и в спектаклях пекинского театра.

Второе, что было для меня новым, это ряд эпизодов сюжета и ряд ролей, которых тоже не было в шанхайском спектакле.

Тема, идея, основные узлы конфликта и, наконец, характеристика главных героев были те же самые. Так же девушка, переодевшись юношей, отправлялась в другой город в школу и по дороге встречалась и знакомилась с направлявшимся туда же юношей. Так же в школе она влюблялась в него. Вызванная письмом отца, возвращалась домой. Юноша провожал ее по той же дороге. Дома девушку выдавали замуж. Юноша, узнав об этом, умирал от чахотки. Девушка приходила к месту, где он был похоронен, и бросалась в могилу.

Все это было одинаково, но в то же время пьесы оказались совершенно разными, как бы написанными разными авторами.

В шаосинской пьесе в интригу сюжета был введен подарок, который героиня дарит герою и по которому он в дальнейшем узнает, что его молодой друг и товарищ по учению не юноша, а девушка. В сычуаньском спектакле этого элемента интриги не было вовсе.

В шаосинском спектакле была роль жены учителя, в сычуаньском этой роли не было. Зато была роль матери невесты и две комические роли: сваха и глупый ученик в школе.

Без знания языка мне трудно было понять, какая пьеса с чисто драматургической точки зрения лучше или хуже. Обе они были очень четко и верно построены, но все-таки это были разные пьесы.

Кончались спектакли одинаково, и в то же время по-разному.

В шанхайском спектакле юноша и девушка превратились в бабочек, и последняя картина представляла собой сцену их танца.

В сычуаньском — герои превратились в птиц, но никакой специальной картины этому посвящено не было. В момент, когда героиня бросилась в могилу, прибежали ее родители и сваха. Они кинулись к могиле и остановились. Из-за могильного камня взлетели в небо две птицы. Мы, зрители, поняли это по тому, как прибежавшие запрокинули головы и стали напряженно следить за полетом. Птицы летели над зрительным залом.

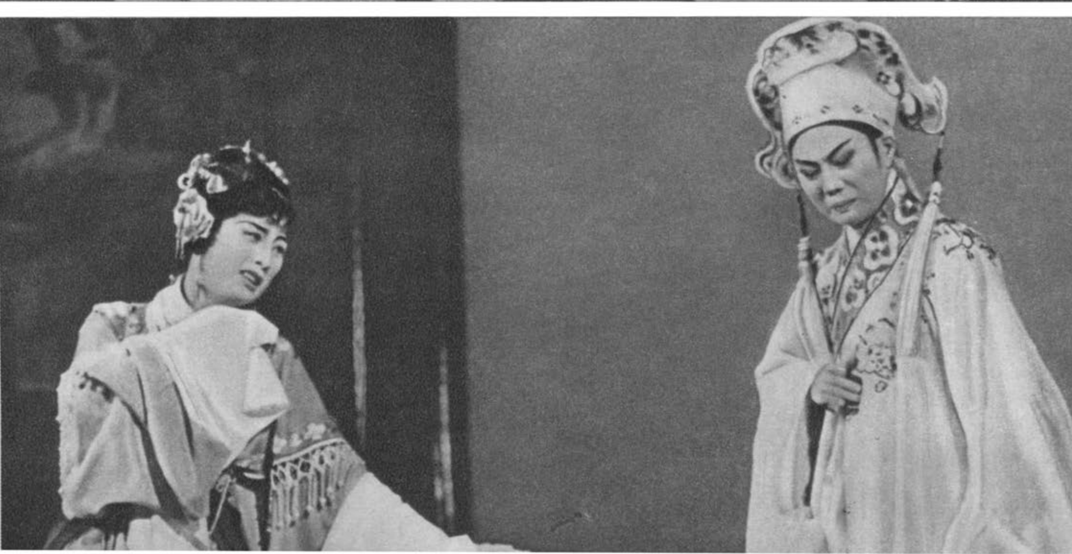
Было и еще одно, совсем незаметное для меня, но тем не менее очень большое различие между этими двумя спектаклями. Они игрались на разных наречиях.

И вот с этого, вероятно, надо начинать рассказ о тех обстоятельствах, при которых создалось такое количество различных форм местных традиционных театров.

Представьте себе трех китайцев из трех отдаленных друг от друга провинций этой огромной страны. Представьте себе, что китайцы эти сидят на лавочке и молча читают одну и ту же газету.

Воля отца — закон. Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо видятся в последний раз







Сцена из пьесы „Цинь Сян-лянь“. Театр „пинцзюй“

Теперь представьте, что все трое прочли вслух одну и ту же напечатанную в газете фразу. Неожиданно вы услышите не одну, а три разные фразы. Кто бы из этих трех китайцев ни стал читать газету вслух, двое других ничего или почти ничего бы не поняли. Мне говорили, что при одинаковом грамматическом строе и одинаковом лексическом составе разница между северным и южным наречиями больше, чем между французским и итальянским языком.

Но как в таком случае эти же три китайца могли читать одну и ту же газету молча? Да очень просто. Газета напечатана не буквами, а иероглифами, то есть знаками, обозначающими понятия, а не звуки.

Стоит иероглиф, обозначающий понятие «река». Любой грамотный китаец поймет, что это такое, но произнесет то слово, каким звуково обозначается это понятие на наречии его провинции. Во многих провинциях Китая разные наречия, разные звуковые слова, но слова смысловые, печатные слова, одни и те же. При множественности наречий — единая всекитайская литература. Огромная, многотысячелетняя литература, впитавшая в себя сотни народных легенд.

Как бы ни было мало в старом феодальном Китае грамотных людей, исторические романы и легенды, которые послужили основой китайской драматургии, благодаря семантической, а не фонетической

письменности распространялись по всем провинциям Китая. Разность наречий не мешала этому.

Распространялись эти романы и легенды и благодаря местным сказителям — шошуды, — рассказывавшим или певшим их уже на местном наречии и на местный мотив.

Не могли иначе поступать и местные театральные коллективы. Их бы никто не смотрел, если бы они не были понятны народу. Значит, и театры, взяв за основу пьес общекитайские драматургические сюжеты, должны были играть их на местном разговорном языке, причем не только языке словесном, но и музыкальном.

Понятие «музыкальный язык» в китайском традиционном театре имеет особое содержание. Когда мы говорим об итальянской, французской или русской опере, то естественно, что при наличии некоего общеевропейского музыкального языка мы отличаем и языки национальные, в основе которых лежит народный музыкальный язык. Внутри каждой национальной музыки, национальной оперы мы отличаем и узнаем произведения различных композиторов и не спутаем Глинку с Чайковским или Россини с Леонкавалло. Наконец, у каждого композитора мы отличаем друг от друга их произведения, и опять-таки не сможем спутать «Онегина» и «Пиковую даму». Хотя и в той и в другой опере мы узнаем Чайковского и его музыкальный язык, нам не удается обнаружить две одинаковые арии, два одинаковых по своей мелодии дуэта.

Сцена из спектакля „Чэн-сань и У-нян“. Фуцзяньская музыкальная драма



Пекинская музыкальная драма.
Историческая пьеса „Лян Хун-юй“.
В роли женщины-воина Лян Хун-юй—
артист Мэй Лань-фан




梁

Такая последовательность в анализе музыки совсем не может быть применена для установления музыкального отличия каждой данной традиционной китайской пьесы.

Прежде всего ни у одного традиционного спектакля, как правило, нет композитора. Он не только неизвестен, но его и не было, так как композитор в данном случае — лицо собирательное. Это целая цепь музыкантов-исполнителей и актеров, поющих, говорящих, танцующих, которые на протяжении десятков и сотен лет выковывали музыкальную форму спектакля. Каждая провинция создавала свою форму на основе местных народных песен и наиболее распространенных в данной провинции народных инструментов.

Конечно, в каждом местном музыкальном языке много черт общекитайской музыки, и для нетренированного уха отличить мелодии, употребляемые в спектаклях провинции Хэнань, от мелодий провинции Хунань так же трудно, как отличить произношение названий этих провинций. Но для уха китайского их музыкальный язык абсолютно различен.

Таким образом, все спектакли одного местного вида по музыке безусловно отличаются от всех спектаклей другого местного вида. Но на этом и прекращается цепочка различий, так как все спектакли внутри данного вида в основе своей уже не отличаются музыкально. Одну и ту же мелодию вокального диалога или танца вы можете встретить, вернее, обязательно встретите, во всех спектаклях сычуаньского театра, а другую мелодию — во всех спектаклях провинции Хубэй. Актеры и музыканты традиционного театра могут иметь в своем репертуаре до пятидесяти-шестидесяти и даже до ста пьес именно потому, что музыка в них, по существу, одинакова.

Это в полном смысле слова музыкальный язык. Музыкальные фразы и ритмы по сюжету каждого спектакля могут менять свое место, удлиняться или укорачиваться в зависимости от действия, длины арии или диалога, пантомимы или сцены боя, но мелодические и ритмические основы в данном местном виде для всех спектаклей останутся едиными.

Китайцы различают четыре основных вида, как бы четыре стиля театральной музыки. Каждый из них связан не только с мелодией, но и с оркестровым исполнением, вернее, с ведущим инструментом.

На музыкальной форме «пинцзы» основана местная театральная музыка провинций Шаньси, Хэбэй, Хэнань. Ведущим мелодическим инструментом этой формы является особая скрипка пинцзы-хуцинь.

Музыка местных представлений провинций Аньхой, Хубэй, Гуандун, Фуцзянь построена на музыкальной форме «эрхуан-сипи». Мелодию здесь ведет маленькая скрипка эрху.

В таких провинциях верхнего и среднего течения Янцзы, как Сычуань, Хунань, спектакли идут только под ударные, без мелодических



Сцена из спектакля „В горах Ляншань“ (по роману „Речные заводи“). Театр „пинцзюй“

инструментов. Мелодия принадлежит поющим актерам и небольшому унисонному хору за кулисами. Хор этот поет не часто и очень коротко, так что заменой оркестра не является. Музыкальная форма местных театров этих провинций называется «иянцян».

Существует еще четвертая музыкальная форма — «куньцян», принятая в провинциях Цзянсу и Чжэцзян. Тут мелодию в оркестре ведет китайская флейта.

Этими четырьмя основными формами не ограничиваются музыкальные отличия местных традиционных театров, потому что каждая из них, соединяясь с местными народными мелодиями, варьируется. Например, театральная музыка провинций Гуандун и Хубэй принадлежит по своей форме к «эрхуан-сипи», но тем не менее мелодии вокальных диалогов в этих двух провинциях разные, так как на них повлияла местная народная песня.

Ну вот сейчас, пожалуй, я уже имею возможность подвести итог тому, что рассказал о различиях местных традиционных театров на основании всего, что видел в Китае, что объяснили мне китайские работники искусств в павильоне зимнего парка и что я стремился проверять и уточнять при встречах с актерами и режиссерами в каждом городе.

Как мне кажется, все местные виды китайского театра отличаются друг от друга по четырем основным признакам.

Первый признак — это музыкальная основа спектакля, мелодическая и оркестровая. У местных театров как бы совершенно разные композиторы. У каждого вида свой. Композитором этим является многосотлетняя традиция театральной музыки данной местности, основанной на местных народных мелодиях.

Второй признак — это различное построение и изложение сюжетов даже в том случае, если темы, а иногда и названия, — одинаковы. У каждого вида местных театров как бы свой автор, свой драматург-инсценировщик. И опять-таки этот автор — многосотлетняя традиция. Некоторые виды местных театров отличаются и выбором сюжетов. Например, спектакли сычуаньского и шаосинского театров, отличаясь друг от друга и по музыкальной форме и по композиции сюжетов, имеют объединяющую их характеристику: основными героями их пьес, несущими положительную тему, как правило, бывают молодые; сюжеты ограничиваются кругом любовных тем, главным образом героико-трагических, а сюжетов и сцен военных нет вовсе. Следовательно, нет и акробатики. Это последнее утверждение я должен оговорить. Тот театр, который мы видели в Шанхае, хоть и принадлежит по своей форме к шаосинской музыкальной драме, в последние годы начал, сохраняя музыкальную основу «юецзюй», заимствовать сюжеты из других театральных форм и поставил «Белую змею». В этой пьесе много сражений, требующих от исполнителей знания особых акробатических приемов и, главное, безукоризненного владения ими.

Третий отличительный признак, логически вытекающий из второго, — это совершенно разные актерские куски, мизансцены, а иногда и характеристики героев, то есть как бы разные режиссеры. У каждого местного вида — свой.

Вы можете сказать — а как же иначе? Естественно, что в каждом спектакле свой режиссер, свои мизансцены и своя трактовка ролей.

В том-то и дело, что внутри данного местного вида одна и та же пьеса, идущая в разных театральных коллективах, играется абсолютно одинаково в смысле режиссерского рисунка, мизансцен и трактовки образов. Именно потому и одинаково, что режиссером опять-таки является традиция.

Наконец, четвертым признаком различия является язык пьесы, то есть то наречие, на котором она играется и на котором говорит население данного района Китая.

И вот если сложить все эти четыре признака, то и получится, что основным, объединяющим все виды местных традиционных театров признаком является их народность.

Местные традиционные театры Китая — это прежде всего театры народные.

Чем же отличается от всех местных видов пекинская театральная форма — «цзинцзюй»? Может быть, она тоже представляет собой одну из местных форм? Нет, эта наиболее молодая форма традиционного театра не связана с какой-либо провинцией, и театральные коллективы, играющие спектакли в традициях театра «цзинцзюй», есть и в Пекине, и в Шанхае, и в других городах.

Музыкальная основа этого вида театра полнее, так как она включает в себя все четыре перечисленные мною музыкальные формы. Более разнообразны и богаты ее мелодии. Большее количество различных инструментов включает ее оркестр.

Разработка сюжетов, как и режиссерская разработка (хотя режиссер в данном случае тоже традиция), в пекинском театре тоже сложнее. Так как в течение многих десятков лет эта форма театра была привилегированной, законы ее мастерства более отработанны и одновременно как бы более изысканны и формальны. Но и эта форма, вне зависимости от налета изысканности, буквально напоена народными соками.





Продленное слово

КАК БЫ НИ ОТЛИЧАЛИСЬ все местные формы традиционного театра друг от друга и от формы пекинской, все равно общего между ними куда больше, чем разного, и сейчас мне хочется разобраться именно в этом общем, в основных средствах театральной выразительности, применяемых во всех традиционных театрах Китая, и прежде всего в тех средствах, которые совсем не применяются в театрах европейских.

«Песня состоит из слов, то есть из слов продленных. Когда человек испытывает радость, — он выражает ее словом. Слово его не удовлетворяет, тогда он продлевает (распевает) слово. Продленное

слово его не удовлетворяет — он присоединяет хор музыкальных инструментов. Хора не хватает — его руки начинают непроизвольно двигаться, ноги — ударять об землю...».

Эта фраза написана более двух с половиной тысяч лет тому назад, она из древней китайской книги, а я прочел ее в книге Шнеерсона «Музыкальная культура Китая».

Фраза интересна прежде всего тем, что последовательность, в которой перечислены средства выражения эмоций, фактически является последовательным усилением средств музыкально-зрелищного воздействия, причем наименьшим по своей силе здесь оказывается произнесенное слово, а наибольшим — единовременное объединение песни, музыки и танца.

Эта последовательность очень удобна для анализа основных выразительных средств китайского традиционного театра, и она же как бы уточняет пропорции каждого выявления эмоции и степень ее усиления.

Внутри приведенной фразы есть очень интересное и, как мне кажется, для китайского театра точное определение спетого слова как слова продленного и, следовательно, пения как суммы продленных слов.

В китайском традиционном театре пение, как правило, происходит на очень высоком регистре, часто почти на пределе голосовых связок. Мужской голос звучит, как женский, так как исполнитель мужчина поет так называемым «микстом», то есть фальцетом, опертым на дыхание.

Не надо думать, что у всех китайцев только высокие голоса. Среди них есть и тенора, и баритоны, и сопрано, и контральто.

Современная китайская хоровая песня поется в том же регистре, в каком спели бы ее и мы с вами, а такие песни, как «Гимн демократической молодежи» или «Москва—Пекин», мы часто пели вместе, и китайцы вовсе не стремились петь их выше.

Я не знаю, чем вызвана фальцетная манера пения, характерная для многих восточных народов, но существует она и в народных музыкально-зрелищных представлениях и в традиционном театре Китая. Правда, в местных театрах некоторых провинций поют в регистре более низком, но это только по сравнению с общепринятым очень высоким театральным пением.

Такая манера пения в китайском театре не вызывает никаких сомнений у зрителей, любима ими, понятна каждому, а следовательно, для каждого закономерна и естественна, и об этом мы не имеем права забывать в оценке ее воздействия.

Но пение в китайском театре, как я уже говорил, не единственное средство передачи текста. Да и не только в пении мы ощущаем продленное слово. Оно существует и в особой манере сценической речи. Характер

этой речи настолько связан с характером пения, что она является как бы ступенькой, не поднявшись на которую и запеть-то было бы невозможно. Поэтому рассказ о продленном слове в китайском традиционном театре нужно начинать не с пения, а со сценической речи.

Прежде всего необходимо помнить, что почти в любой китайской музыкальной драме существует и обычная разговорная речь. Ничем она от бытовой речи не отличается, кроме, пожалуй, большей четкости и как бы скандированности произношения. Думается мне, что эта подчеркнутая дикция выработана поколениями актеров, почти всегда игравших на открытом воздухе, то есть в условиях плохой акустики.

Правда, обычной разговорной речи, как правило, мало. Иногда это только краска, принадлежащая характерным персонажам, главным образом комикам, глупцам, бытовым злодеям.

Но как бы мало ни употреблялась обычная речь, она все-таки существует и не кажется зрителям инородной, чужой среди других средств произнесения текста. Да она и не может показаться чужой, так как в малых формах музыкальных зрелищ, которые широко распространены в Китае и о которых я буду еще говорить, эта простая естественно-бытовая речь применяется в гораздо большей степени.

Основным же средством произнесения текста, занимающим в традиционном театре гораздо большее место, чем пение, является особая сценическая речь, которую, вероятно, надо назвать речью интонационно-ритмической. Ни на какую манеру европейской театральной декламации она не похожа. Не похожа она и на оперный речитатив.

Пожалуй, иначе никак не назовешь этот метод произнесения текста, как «продленное слово». Во всяком случае, пением назвать его нельзя, хотя это уже близко к пению, так как интонационный рисунок фразы очень сложен и занимает широкий диапазон, двигаясь то восходящими, то нисходящими ходами по крайней мере в полторы-две октавы длиной.

Этот интонационный рисунок сам по себе не имеет прямого отношения к смысловому и эмоциональному содержанию фразы, так же как мотив каждого куплета любой песни любого народа не меняется в зависимости от изменения эмоционального содержания куплета. Но так же, как всякий певец имеет полную возможность выразить разность эмоционального содержания куплетов, не меняя их мотива, так же и китайский актер, произнося текст сложным интонационным рисунком, может, не меняя этого рисунка, выразить различное эмоциональное содержание текста.

И тем не менее интонационно-ритмическая речь китайского театра на песню не похожа, куплетной формы не имеет, и записать ее нотными знаками можно было бы только очень приблизительно. Актеры, говоря этой сценической речью, не повторяют в каждом спектакле одну



Финальная сцена спектакля Шанхайского театра шаосинской музыкальной драмы „Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай“ (артистки Фан Жуй-дюань и Фу Цюань-сян)

и ту же фразу всегда на один и тот же мотив, как делают они это в вокальной части своей роли, но законы интонационного рисунка и его характер для данного амплуа всегда остаются одни и те же. Есть свой закон интонации у молодых женщин и у женщин старых, у молодых и у старых мужчин, у добрых и злых, умных и глупых, смелых и трусов. Эта интонационно-ритмическая музыкальная речь служит и для монологов и для диалогов.

Монологи в китайском театре бывают иногда довольно большие, так как герои, как правило, при первом выходе обращаются непосредственно к зрителю, либо представляя себя, либо рассказывая о событиях, предшествовавших действию, либо в середине действия сообщая о своих дальнейших намерениях.

Пусть вас это не удивляет. Я уже говорил, что классическая китайская пьеса, как правило, является сценическим изложением повествовательного произведения, и поэтому объясняющие действие повествовательные монологи просто необходимы. Без них вы не протянете длинную нить событий по всему спектаклю, и она порвется.

Для китайского зрителя обращенные к нему повествовательные монологи являются привычной формой драматургического построения и театральной пьесы и народных музыкальных зрелищ.

В диалогах интонационно-ритмическая речь приобретает очень стройную и законченную форму, так как чередующийся текст партнеров часто состоит из приблизительно равного количества фраз, и музыкальное звучание фразы одного как бы подхватывается и продолжается другим. Смысловые вопросы и ответы сливаются с вопросами и ответами чисто музыкальными, тем более что диалоги эти часто бывают стихотворными.

От этого интонационно-музыкального диалога до диалога вокального всего несколько шагов.

«Продленное слово его не удовлетворяет — он присоединяет хор музыкальных инструментов...».

Прочтя эту фразу уже после возвращения из Китая, я сейчас же вспомнил, что, как только эмоция продленного слова в интонационно-ритмической речи китайского актера повышается, — накипает злоба, созревает решение, заставляющее немедленно кинуться в погоню за врагом или на поиски возлюбленной, — так к этой речи присоединяются музыкальные инструменты: гонги, барабаны, тарелки, а если это полководец, так и сона (род китайской флейты).

Было бы примитивным думать, что китайский театр переходит от простой речи к музыкальной, от музыкальной — к пению и от пения — к музыке оркестра, подчиняясь канонам древней книги.

Нет, в данном случае ее автор говорит не о том, как, по его мнению, должно быть, а о том, как оно есть, удивительно точно определяя,

что потребность запеть возникает у человека тогда, когда только смыслового содержания слова не хватает для выражения его эмоционального содержания, то есть когда образность словесная нуждается в подкреплении звуковой, певческой образностью.

С той же точностью определил он и возникновение потребности в звуках музыки, когда собственного музыкального инструмента, то есть голоса, не хватает для того, чтобы полностью выразить следующую ступень расширенной эмоции.

Без расширенной и как бы обобщенной эмоции нет оснований ни к продленному слову певца, ни к возникновению музыки. Именно в этом смысле последовательность, с которой в китайском традиционном театре вслед за интонационной речью, соединившейся с музыкальными инструментами, возникает пение, очень органична.

Пение это, о характере которого я уже говорил, бывает только либо вокальным монологом, либо диалогом. Хора действующих лиц на сцене традиционного театра нет. Сколько бы ни было одновременно играющих персонажей, сразу все вместе, хотя бы и в унисон, они не поют.

По правде сказать, после многих виденных мною спектаклей я решил, что вокальные монологи, то есть арии, бывают только короткими. Так и записал у себя в тетрадке под рубрикой «ария». Но когда эту запись я для проверки прочел китайским товарищам, только вежливость и нежелание меня обидеть могли сдержать хохот, который, конечно, должен был бы раздаться. Оказывается, арии бывают такого размера, какого и предположить было невозможно. Например, в одной из ролей Мэй Лань-фана есть ария, длящаяся полтора часа.

Мы не слышали таких арий просто потому, что любезные хозяева решили, что при непривычке к китайской музыке и манере пения и, наконец, при полном незнании языка нам было бы, вероятно, трудно слушать длинные арии, и потому показывали нам такие отрывки из спектаклей, в которых подобные арии не встречались.

Но все-таки большие арии, по-видимому, не обязательны. Например, в сычуаньском спектакле «Под сенью ивы», который я видел целиком, без всяких купюр, продолжительных арий не было вовсе.

Ария китайского театра, какой бы длины она ни была, является в полном смысле слова вокальным монологом, так как в ней нет песенного мотива и тем более куплетного построения. Ее музыкальная интонация, как это чаще всего бывает и в современных европейских ариях, во многом рождена интонацией речевой.

По манере исполнения, а часто и по содержанию, ария бывает обращена к зрителям. Это либо описание душевного состояния героя, либо некоторое резюме завершившегося эпизода, иногда совсем не певческого.

Очень большое место в спектакле занимают вокальные диалоги. Я сознательно не называю их дуэтами, так как под словом «дуэт» мы обычно понимаем одновременное пение двоих. Как минимум, это втора, как максимум — контрапункт. В китайском народном пении нет многоголосия, нет вторы. Следовательно, не может быть ее и в традиционном театре. Вокальный диалог в китайском театре — это не одновременное, а поочередное пение двоих. Это диалог в полном смысле слова.

По своей общей длительности такой диалог может быть очень большим, но фразы, которыми обмениваются партнеры, сравнительно коротки и часто более или менее равны по длительности. Назвать этот диалог куплетами нельзя, так как количество фраз или, тем более, слогов в каждом вопросе или каждом ответе не равное, и рисунок мотива тоже не одинаков, так что это не похоже на цепь музыкально замкнутых колец, характеризующих куплеты.

В то же время общая всему диалогу мелодия дуэта в китайском театре не подчинена смысловому содержанию фраз. Это не речитатив, а пение, имеющее определенный мотив, который может повториться на протяжении спектакля в ряде вокальных диалогов и встретиться вам в аналогичных диалогах других спектаклей, принадлежащих к одному местному виду.

«...Продленное слово его не удовлетворяет — он присоединяет хор музыкальных инструментов. Хора не хватает — его руки начинают непроизвольно двигаться, ноги — ударять об землю...».

В этом месте автор древней книги говорит о почти физиологической потребности человека начать танцевать, когда и пения и музыки оркестра не хватает для выражения всей полноты его эмоции.

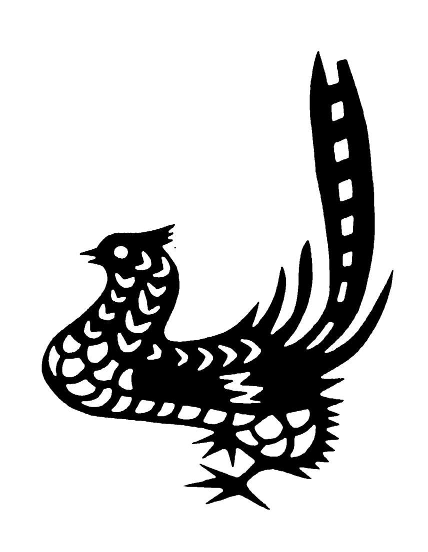
Вокальный диалог китайского театра никогда не переходит в чистый танец и не превращается в танцевальные куплеты, но по мере увеличения эмоционального содержания этого диалога постепенно расширяется физическое движение поющих, всегда органически связанное с ритмом пения. Движутся и по очереди и одновременно. Подходя друг к другу и расходясь. Движутся и по прямой вдоль рампы и перпендикулярно к ней, в глубь сцены или прямо на зрителя. Наконец, движутся по кругу.

Эмоция вопросов и ответов увеличивается эмоцией движения: резкостью или замедленностью, быстротой и четкостью поворотов, мгновенностью фиксированных остановок.

Те, кто видели народные песни-танцы «Двое кружатся», не могут не вспомнить о них, глядя, как в спектакле на вокальный диалог постепенно наслаивается еще и диалог движений. В этот удивительный по мастерству, ритмичности и четкости диалог движений включаются и пальцы рук и повороты глаз. «Продленное слово» спетой фразы в последней музыкальной четверти вдруг совпадает с гневным жестом

указательного пальца воина и оглушительно резким ударом тарелки. И сейчас же под дробные, как набат, и одновременно тянущиеся, как стон, удары маленького гонга девушка, похожая на цветок, стебель которого колышет ветер, начинает удивительный по грации круг по сцене, поет ответную фразу и опять-таки в последнюю ритмическую долю вдруг останавливается, резко поворачивает глаза и одновременно делает кистью руки такой убедительный жест отрицания, что ее партнеру ничего другого не остается, как искать выхода в каком-то новом ответном физическом движении.

Здесь от пения, от того, что в древней книге названо «продленным словом», до пантомимического танца, пантомимической акробатики и акробатических военных боев совсем близко. И переход этот естествен и органичен, как все в китайском театре.





Воображаемая лодка

ПОМИМО ВЫРАЖЕНИЯ МЫСЛЕЙ СЛОВАМИ, произнесенными или спетыми, актер китайского традиционного театра пользуется языком пантомимических жестов. Большинство этих жестов не имеет характера условных знаков и понятно каждому зрителю, даже впервые смотрящему китайский спектакль.

Если на сцене кто-либо, прежде чем ответить на вопрос, начнет сосредоточенно ходить и потирать ладони, то всякий поймет, что в этом месте герой обдумывает свой ответ, в чем-то сомневается, стремится скорее найти верное решение.

Жесты, даже самые обычные, всегда трудно рассказать словами, но когда Белая змея после разговора с небесным полководцем стала

то дробно постукивать пальцами по лбу, то делать кистью этой же руки отрицательный жест, я совершенно ясно понял, что она мучительно ищет выхода из создавшегося положения и откидывает по очереди приходящие ей в голову решения, пока не находит наконец то единственное, которое ей было нужно.

Оба описанных мною жеста, изображающих напряженное размышление, вполне могли бы быть сделаны и любым европейским актером в любом спектакле. Почему же в таком случае стоит говорить об этих жестах, да еще называть их пантомимическими, то есть жестами, заменяющими слова?

Да потому, что в китайском театре жесты эти употребляются не как актерская краска, которая может быть в этом месте, а может и не быть, а именно как зафиксированный, хотя и немой текст. Он обязателен в данном отрезке действия и не может быть выброшен, так как очень часто несет сюжетную нагрузку, фактически заменяя собой слова.

Этот пантомимический язык жеста в диалоге употребляется, например, в тех случаях, когда другие присутствующие на сцене персонажи не должны слышать, о чем говорят двое, не должны знать об их волнении или о том, что они хотят напасть, бежать или обмануть.

В европейском театре актер иногда говорит так называемым «сценическим шепотом», достаточно громким, чтобы его слышал зритель и тот, к кому он обращается на сцене, и достаточно тихим, чтобы казаться неслышимым остальными персонажами. Применяется также в европейских спектаклях особое произнесение фраз, около которых в печатном тексте пьес в скобках стоит: «про себя»,«в сторону», «а парте». В этих случаях слышимый зрителем текст якобы не слышит уже никто из партнеров.

Так вот пантомимический жест в китайском театре чаще всего и употребляется там, где в театре европейском текст произносился бы «сценическим шепотом» или «в сторону». Иначе говоря, жесты эти заменяют условно неслышимый текст безусловно неслышимым.

Но помимо пантомимических жестов, заменяющих словесный текст, в китайском театре применяются изобразительные жесты, заменяющие отсутствующие на сцене предметы. Например, на сцене нет двери, но актер создает полное представление о ней, изображая откидывание щеколды, распахивание обеих половинок и, наконец, перешагивание через высокий порог. Пороги в китайских домах, особенно во дворцах, очень высокие и представляют собой как бы неубранную подворотню.

В программах первого курса всех наших высших театральных учебных заведений обязательно существуют упражнения, изобретенные Станиславским и названные им «беспредметные действия». Молодому

актеру предлагается, например, пришить к своему пиджаку несуществующей иголкой и ниткой несуществующую пуговицу. Те читатели, которые не видели таких упражнений, вряд ли представляют себе, как это интересно и одновременно как это трудно, так как требует от исполнителя очень большой наблюдательности и огромной веры в существование того, чего нет.

Упражнение то и дело прерывается педагогом:

«Как же вы начали шить, не завязав узелка на нитке?»

Исполнитель завязывает несуществующий узелок.

«Вы шьете в одну нитку или в две?»

«Я об этом не подумал. А разве это важно?»

«Еще бы не важно! Если в две, то, прежде чем завязать узелок, надо было подравнять концы».

Исполнитель подравнивает концы, вновь завязывает узелок и начинает пришивать пуговицу.

«Вы отводите руку то дальше, то ближе. Как же может нитка при каждом стежке быть разной длины?»

Измученный студент окончательно теряется. Каждое его движение оказывается неверным.

«Плохо, товарищ Степанов, очень плохо! Я же вас просил подготовиться, а вы пришли совсем пустой! К следующему разу приготовьте этюд, как вы снимаете болотные сапоги, на которые налипла грязь... Что было задано вам, товарищ Андреева?»

«Как можно скорее выгладить мужу рубашку».

«Показывайте!»

И вот представьте себе, что Андреева, во-первых, все продумала, во-вторых, очень наблюдательна, в-третьих, обладает юмором. В общем, представьте себе, что Андреева действительно талантливый человек.

Уже через минуту и педагог, и все присутствующие, и тем более вы, если вы раньше не видели таких упражнений, целиком захвачены тем, как гладится эта рубашка. На два несуществующие стула положена гладильная доска, и вы понимаете, что спинка у одного стула круглая и доска вначале соскальзывает. Поверх доски толстое одеяло и простыня. Из несуществующего водопроводного крана налита в кружку вода. С воображаемой плиты снят воображаемый утюг. Очень горячий. Еле можно дотронуться до его нижней поверхности. А поставить утюг некуда. Нет подставки. Что делать? Некогда искать подставку. Можно поставить ребром на пол. Аккуратно разложена рубашка. Набрана в рот вода. Так много, что раздулись щеки. Спрыснута рубашка. И вдруг в тот момент, когда рука повела по этой несуществующей рубашке несуществующий утюг, доска опять соскочила со спинки стула. Все упало. Мы поняли это по тому, как отскочила Андреева,



Откушена несуществующая нитка, завязан несуществующий узелок. (Артистка Ли Юй-жу в спектакле „Нефритовый браслет“.)

как схватилась за ногу, по которой, по-видимому, ударила доска, как стала стряхивать воду с рукавов, а затем выжимать ее из своей юбки. Кружка-то ведь тоже, конечно, упала. А рубашка? Ее надо перестирывать. Вся облита и запачкана. Теперь муж не сможет ее надеть. Может быть, не сможет пойти в театр, куда они собирались идти вместе. Прижимая несуществующую рубашку к груди, исполнительница садится на пол, готовая заплакать.

Студенты смеются, и вы вместе с ними, а педагог говорит: «Молодец, Андреева. Вот видите, товарищ Степанов, что значит «вера в предлагаемые обстоятельства», а вы не верили, что в вашей руке иголка с ниткой, вот фантазия ваша и отказалась работать. Она на неверующих не работает».

Эти действия с несуществующими предметами применяются европейскими актерами либо в качестве учебных упражнений, либо в качестве определенного комического приема, вернее, трюка, на цирковой арене или концертной эстраде, но никогда прием этот не применяется в обычных спектаклях европейского театра. Никогда европейский драматург не пишет пьесу в расчете на несуществующие утюги. Ни один европейский автор не предполагает, что его ремарка «входит и запи-



рает за собой дверь» будет осуществлена движением, изображающим перешагивание через порог, а затем поворотом невидимого ключа в невидимой скважине.

А вот в китайском традиционном театре это обращение с несуществующими предметами, эти, говоря языком Станиславского, «беспредметные действия» приняты на театральное вооружение и являются одним из существеннейших средств выразительности.

Рожден этот сценический прием не соображениями воспитательно-педагогическими и не стремлением к эксцентричности. Он рожден театральной необходимостью. Ни одному зрителю китайского театра прием этот никогда не может показаться неожиданным и тем более эксцентричным хотя бы потому, что он существует в народных музыкальных зрелищах. Это не режиссерская и не актерская выдумка, а практика изобразительных игр и танцев народа.

Применение же этого народом выработанного театрального изобразительного приема профессиональным театром вызвано двумя равно обязывающими обстоятельствами.

Первое — это необходимость сценически изложить повествовательное произведение, в котором обязательно есть и погоня на лошадях, и бегство на лодке, и другие события, связанные с одушевленными

и неодушевленными предметами, которые сами по себе не могут быть показаны на сцене и которые тем не менее изобразить необходимо.

Вторая необходимость, заставившая применять изображение действий с несуществующими предметами, — это отсутствие декораций. На сцене нет трех стен комнаты, значит, нет и наружной двери. А по сюжету она есть. Значит, и в действии должна быть, иначе рухнут события. Вот она и создается поведением актера, изображающего ее открывание и закрывание. Повторяю: для китайского зрителя такой вход или уход из комнаты так же естествен, как для европейского — выход актера из-за ничего не изображающих кулис.

Большинство действий с несуществующими предметами понятно не только китайскому, но всякому другому зрителю без каких бы то ни было объяснений. Правда, именно потому, что эти действия не трюк, не краска, а определенное и постоянное средство театральной выразительности, они лишены имитационно-натуралистических подробностей и в некоторых случаях доведены до схемы, до изобразительного знака, но таких полуусловных знаков, изображающих отсутствующий предмет, очень мало, да и они довольно быстро становятся понятны.

Самым условным для европейского зрителя является изображение лошади. Это на первых порах действительно довольно трудно понять. Появляется на сцене человек. Он не подпрыгивает, не семенит ногами, вообще не делает никаких изобразительных, имитационных движений, похожих на верховую езду, но в руках у него палочка с несколькими рядами кисточек. Значит, это перед вами всадник на лошади, и в руках у него плетка.

Как только вам это объяснили, вы, конечно, начинаете следить за актером, держащим плетку, и через некоторое время понимаете, что он с лошади слез. Во-первых, он сделал движение, похожее на перекидывание ноги, а во-вторых, передал плетку слуге. Тот взял другой рукой несуществующий повод — об этом вы легко догадаетесь по движению руки — и, похлопывая несуществующую лошадь плеткой по спине, отвел ее в сторону, куда-то, по-видимому, привязав. В конце картины вы уже не удивитесь тому, что слуга подвел лошадь к хозяину, тот сел на нее и, взяв плетку в руки, уехал.

После многих случаев появления на сцене всадников я перестал этому удивляться и решил, что относительно лошадей у меня к китайским актерам вопросов уже не возникнет. Я ошибся. На том самом спектакле в Шэньяне, где я был единственным русским на весь зрительный зал, произошел случай, повергший меня в полное, хотя и веселое недоумение.

Как вы помните, спектакль этот назывался «Под сенью ивы». Название это он получил потому, что под ивой произошла и первая встреча влюбленных и их расставанье. Никакой ивы, конечно, не было.

Герои подъехали к несуществующему дереву на несуществующих лошадях. Слезли. Передали лошадей слугам: мальчику и девочке. Те привязали их к иве. Все это я понял без объяснений. Юноша и девушка отошли в сторону и о чем-то вежливо и церемонно разговаривали. Они явно нравились друг другу. Так как сама девушка была переодета в юношу, а ее служанка — в мальчика, то ситуация одновременно была и лирической и немного смешной.

Зрители, улыбаясь, смотрели и слушали. И вдруг слуги кинулись к середине сцены и схватили плетки, а зрительный зал разразился хохотом.

Ничего не поняв, я обратился к переводчику, но он сразу не смог мне ответить, так как сам смеялся. Оказывается, эти привязанные к иве несуществующие лошади погрызлись. Как они умудрились это сделать, я сразу, конечно, не понял, хотя понимать, по существу, было нечего: грызня лошадей была сыграна суетой слуг, а китайские зрители поняли ее еще и по тем словам, которые эти перепуганные малолетние слуги кричали.

Как я уже говорил, только изображение лошадей воспринималось мною как условный знак, все же другие изобразительные действия с несуществующими предметами были совершенно понятны. Да если бы мы, русские, не понимали этих действий, то не смогли бы понять просто ни одного спектакля.

Китайский традиционный театр отличается от европейского не только тем, что в европейском театре спектакли делятся на оперные, в которых только поют, драматические, в которых только говорят, и балетные, в которых только танцуют, в то время как в спектакле китайского театра и говорят, и поют, и танцуют. Не только в том отличие, что китайский театр — синтетический. В конце концов, европейская оперетта тоже синтетическое театральное искусство. Наиболее существенное отличие китайского традиционного театра состоит в том, что в этот синтез входят такие элементы, такие выразительные средства, каких вообще нет в европейском театре, а эти-то элементы как раз и являются решающими не только в поведении актера, но и в драматургическом построении пьесы.

И основным отличительным от европейского театра средством сценической выразительности, конечно, является действие с несуществующими предметами.

В этой и в следующей главе я постараюсь, насколько сумею, наглядно показать, что развитие именно этого сценического средства, этого актерского приема определяет весь характер построения сюжета и что пьесу китайского традиционного театра сыграть в театре европейском абсолютно невозможно, не переписав ее всю заново и не выкинув из нее не только многих эпизодов, но даже целых картин,

причем в большинстве случаев как раз тех, которые и в пьесе и в спектакле занимают центральное место.

В городе Чэнду мы видели одну сцену из местной сычуаньской музыкальной драмы «Осенняя река». Участвовали в этой сцене два человека. Длилась она около двадцати минут, хотя сюжет ее очень простой и короткий. Девушке необходимо переехать реку, чтобы встретиться со своим возлюбленным, а старый лодочник-перевозчик, хоть и сочувствует девушке, но, подсмеиваясь про себя над ее торопливостью, нарочно задерживает переезд. Долго торгуется о цене, отказывается и уезжает, потом вновь возвращается и берет цену меньшую, чем та, на которую соглашалась девушка. Лодки, конечно, нет, есть только весло, но, причалив к берегу, старик тем не менее привязывает эту несуществующую лодку несуществующей веревкой к несуществующему колышку. Осторожно переводит девушку в лодку по несуществующей доске. Пробует оттолкнуться веслом. Лодка ни с места. По-видимому, села на мель. Старик старательно разувается, хотя его обувь продолжает оставаться на ногах. Лезет в воду. Якобы подымает нос лодки. Девушка приседает, так как опустилась корма. Никакой мели не обнаружено. Тут только старик замечает, что забыл отвязать веревку от колышка. Он идет к тому месту, куда втыкал колышек, отвязывает веревку, возвращается и ногой отпихивает лодку от берега. Девушка быстрыми и мелкими шагами бежит спиной по диагонали в глубь сцены. На ее лице ужас. Что она будет делать, оказавшись одна в лодке, среди реки, в то время как перевозчик с веслом остался на берегу?

Но перевозчик делает движение руками, как будто дергает веревку. Девушка, качнувшись как бы от толчка, останавливается. Оказывается, конец веревки оставался в руках у перевозчика. Он опять подшутил над влюбленной, спешащей к своему милому, и теперь, весело сматывая веревку, притягивает лодку обратно.

Девушка такими же быстрыми и мелкими шажками возвращается. Взяв весло, перевозчик прыгает в лодку. Она закачалась. И девушка и старик попеременно приседают и выпрямляются. Он на носу, она — на корме. Затем перевозчик отталкивается от берега, и на некотором расстоянии друг от друга оба делают несколько широких кругов по сцене. Это они плывут через очень широкую реку. Старик гребет веслом то с левой, то с правой стороны, а девушка помахивает шелковым шарфом, изображая ветер. Наконец лодка делает последний круг, исчезая за кулисой.

Можно ли эту сцену сыграть так, как это полагалось бы в европейском театре? Технически, конечно, можно. Прежде всего надо было бы на переднем плане поставить небольшой барьер, вероятно, изображающий камыши, —

„Осенняя река“. Сычуаньский театр

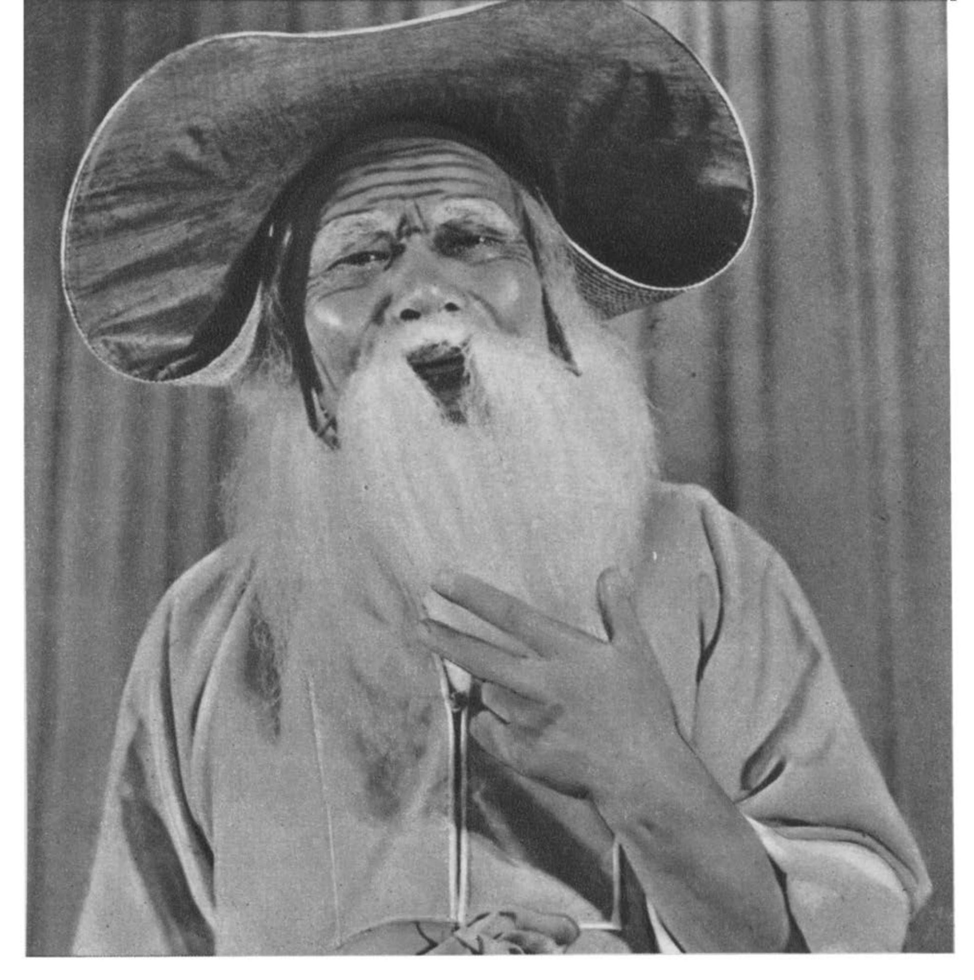




Героиня „Осенней реки“

фантазия театральных художников в изображении реки дальше камышей обычно не идет. Барьер этот необходим, чтобы не было видно пола сцены и можно было бы представить себе, что там вода, а главное, чтобы не было видно дна уже настоящей, а не воображаемой лодки. Лодку эту пришлось бы укрепить на низенькую тележку с резиновыми колесиками, чтобы она могла «плыть», и, кроме того, на пружины, чтобы она могла «качаться на волнах». Старику надо дать настоящую веревку и настоящий колышек. Все будет якобы правдой, и в то же время это «якобы», как ни странно, станет куда более условным, чем в китайском театре.

Европейский-то зритель все равно ведь понимает, что камыши — это только наивная маскировка и что за ними обычный пол и нет никакой воды. Он видит колышек, но втыкание настоящего колышка



Перевозчик

в ненастоящую землю не менее, а более условно и вызывает не меньшие, а большие сомнения в правде происходящего, чем вбивание колышка воображаемого, так как в воображаемом колышке никакой подделки под правду нет, а есть только ее изображение, тут же — мелкая натуралистическая подделка. Ведь разница между реализмом и натурализмом в том и состоит, что реализм — это изображение правды, а натурализм — ее имитация.

Но мало того, что при всех этих камышах да механизированной лодке актерское действие очень загромоздится техническим его оформлением, оно одновременно совсем потеряет юмор конфликтных положений, так как разрушатся основные сюжетные узлы.

Ведь мы, зрители, потому только и можем вместе с девушкой недоумевать по поводу того, что лодку нельзя отпихнуть от берега, по-



Лодка подходит к берегу

тому только старику и удается обманывать и девушку и нас, что, не видя ни веревки, ни колышка, мы забыли, что лодка привязана.

Если же и колышек и веревка фактически будут все время торчать перед нашими глазами, то никакого конфликтного узла не получится. Его просто нужно будет выкинуть. Выкинуть придется и тот момент, когда девушка оказалась одна в лодке посреди реки, а старик с веслом остался на берегу. Испуг девушки станет просто нелепым, а наше волнение за нее невозможным, так как привязанную к лодке веревку мы будем видеть сразу, а вовсе не тогда, когда нас заставляют ее увидеть изобразительные движения перевозчика, сматывающего веревку и притягивающего лодку к берегу.

Отказаться придется и от эпизода, когда старик лезет в воду. Конечно, европейский актер может фактически разуться и оказаться босым, демонстрируя свои голые ноги, но, во-первых, в зрительском подсознании сейчас же возникнет вопрос о том, грязный или негрязный на сцене пол, а во-вторых, именно благодаря своей натуралистичности



Плывут

эпизод этот потеряет всякий интерес, так как исчезнет юмор процесса разувания, основой которого в данном случае является мастерство актера. А мастерство это у обоих исполнителей было очень большим, вне зависимости от того, по каким законам мы стали бы его судить: по законам ли китайского, или европейского театра. И актриса Лю Жуй-жун и актер Ли Сяо-фэй, ни на секунду не выходя из образов, точно ощущали задачу каждого куска и находились всегда в абсолютном общении на протяжении всей этой предельно смешной сцены.

Убежден, что если бы Станиславский ее видел, то пришел бы в восторг и сказал бы свое знаменитое «верю», то есть слово, услышать которое от Станиславского было счастьем и для самого маленького и для самого крупного актера Художественного театра, так как у Константина Сергеевича оно было высшей оценкой мастерства.

Говорю я сейчас об этом не только потому, что мне хочется еще раз подчеркнуть хорошую игру китайских актеров, а главным образом потому, что актерское мастерство, вернее, отношение к нему

зрителей, занимает в китайском традиционном театре совершенно особое место.

Заполнен ли зрительный зал рабочими, крестьянами, или ремесленниками, — все они являются квалифицированными ценителями мастерства актеров.

Этому не надо удивляться. Надо только вспомнить, во-первых, о том, что в стране больше двух тысяч актерских коллективов, играющих традиционные спектакли, а во-вторых, что содержание большинства классических пьес знает почти каждый китаец. Если даже тот спектакль, который он сейчас смотрит, для него новый и видит он его впервые или если он плохо помнит сюжет пьесы, все равно ему известен каждый грим, так как основные черты характера героя любого спектакля определяются в гриме одинаковыми признаками для одинаковых амплуа, и каждый костюм, так как в костюмах, как правило, тоже есть постоянные признаки, характеризующие амплуа героев, и, наконец, каждый мотив, каждый ритмический рисунок ударных инструментов, так как они одинаковы для всех спектаклей данной театральной формы.

При таком знании и материала и тех задач, которые стоят перед актером каждого амплуа, мастерство исполнения является одним из основных моментов наслаждения, получаемого китайским зрителем.

Характер этого наслаждения можно было бы сравнить с ощущениями европейских меломанов или балетоманов, если бы речь шла о небольшой группе знатоков-снобов. Но когда количество знатоков исчисляется многими десятками миллионов, то называть их снобами не только неверно, но и бессмысленно.

Многие из тех, кому я, рассказывая о китайском театре, говорил, что зрители традиционного спектакля чаще всего знают его содержание, удивленно спрашивали меня: «Значит, они знают, чем спектакль кончится?» — «Да, в большинстве случаев знают». — «Значит, ни борьба героя, ни его судьба зрителей уже не волнует?» — «Нет, волнует, и даже очень». — «Но как же это может быть, если все заранее известно?»

Мы почему-то забываем, что в восприятии произведения искусства повторность вовсе не обязательно уменьшает эмоциональность восприятия, а часто даже и увеличивает. Например, в восприятии музыки это просто закон. Чем больше любит и знает человек какое-либо музыкальное произведение, тем большее наслаждение и большее волнение испытывает он, слушая его еще и еще раз.

Законом это является и для всякого народного искусства уже в силу самого понятия «народный». Ведь народным мы называем искусство, созданное традицией народа, наиболее распространенное в народе и наиболее им любимое. А любимым может быть только знакомое. Всенародно знаемое.

Да, китайские зрители знают сюжет, знают, чем кончится пьеса, знают судьбу героев, но это не значит, что в процессе восприятия они не взволнованы этой судьбой. Конечно, взволнованы так же, как бываем взволнованы и мы, когда вновь и вновь перечитываем «Онегина», «Войну и мир», «Тихий Дон» или тогда, когда слушаем или сами поем любимую песню.

Конец этой фразы, как ни странно, подсказал мне радиоприемник.

Ведь пишущая рука не бегает по бумаге беспрерывно. Она все время останавливается и ждет, пока голова обдумывает и подыскивает лучшие примеры и лучшие слова.

Вот так и тут случилось. Привел я в пример литературные произведения и остановился. Показалось мало. Стал ходить по комнате и механически включил радиоприемник, а из него раздался голос одной из замечательнейших наших певиц, Обуховой, и пел этот голос песню «У зари, у зореньки».

Каждую ноту, каждое слово, каждую букву этой песни я знал с детства, а все-таки остановился и слушал внимательно до самого конца и не мог не слушать, потому что и голос чудесный, и песня чудесная. Знание ее не уменьшает наслаждение ею, а увеличивает.

Рассказывая о действиях с воображаемыми предметами, я в качестве примера более или менее подробно пересказал только два эпизода. Один — с несуществующими лошадьми, которые погрызлись, и другой — с несуществующей лодкой, на которой старик перевез влюбленную девушку.

Оба эти эпизода комические. Но нельзя думать, что воображаемые предметы мобилизуются только в том случае, когда сцена должна быть смешной. Нет, действия с воображаемыми предметами — это не трюк, а выразительный прием, применяемый в тех случаях, когда по ходу спектакля в нем встречается необходимость, вне зависимости от того, будет ли это момент смешной, грустный, или трагический.

На спектакле шанхайского театра в глазах всех зрителей — и нас, советских, и китайских — долгие минуты стояли слезы, хотя в течение всего этого времени актеры играли все тем же приемом «беспредметных действий».

Воображаемым предметом в данном случае была кровь.

Историю несчастной любви Чжу Ин-тай и Лян Шань-бо вы уже знаете, так как схему сюжета я рассказывал. Сцена, о которой я говорю сейчас, это последняя встреча возлюбленных в доме родителей Чжу Ин-тай.

Лян Шань-бо пришел в этот дом по совету своего школьного товарища, своего друга, которого так неожиданно вызвал домой его отец.

Расставаясь на том самом месте, где они когда-то встретились, друг сказал ему:

— Если хочешь жениться на девушке, которая будет тебя любить, приходи к нам в дом и попроси моего отца, чтобы он выдал за тебя мою сестру.

— Если твоя сестра так же красива, как ты, — ответил Лян Шань-бо, — то я охотно женюсь на ней.

— Мы очень похожи, — сказал друг и улыбнулся.

И вот теперь навстречу Лян Шань-бо вышла девушка с лицом его друга. Значит, любимый друг и его сестра — это один и тот же человек, только сейчас этот человек еще красивее, потому что ему не надо скрывать свою внешность под одеждой мужчины.

Впервые Чжу Ин-тай стоит в костюме девушки перед тем, кого давно любит. Впервые он видит ее с цветами в черных волосах, тонкую, стройную, невыразимо прекрасную.

В глазах Лян Шань-бо изумление, восторг, любовь, счастье.

Но почему сдвинулись уголки бровей Чжу Ин-тай?

Почему лоб перечеркнулся складкой горя?

Почему так склонилась ее голова?

Что говорят ее губы?

Она не может быть женой Лян Шань-бо. Этого не хочет ее отец. Он выдает ее замуж за другого. За богатого.

Не суждено быть ни любви, ни счастью.

Лян Шань-бо чуть откачнулся назад. Несколько секунд он кажется окаменевшим. Остановился взгляд широко раскрытых глаз. Они смотрят прямо в глаза Чжу Ин-тай, будто соединены с ними невидимыми хрустальными струнами.

И вдруг юноша, схватившись за грудь, резко наклоняется вперед. Изо рта хлынула кровь.

Крови нет, но мы ее видим, потому что видит ее девушка, в ужасе смотрящая на то место пола, куда кровь пролилась.

Чжу Ин-тай протягивает возлюбленному платок. Он прижимает его ко рту. Платок остался таким же белоснежным, как и был, но нам кажется, что он весь напоен кровью, и опять-таки видим мы это по тому, как схватила девушка платок и как глядит на него, боясь поверить в то страшное, что произошло.





Изображение пространства и времени

ИГРАЮЩИЙ АКТЕР находится на сцене. Персонаж, которого этот актер играет, находится в саду, в комнате, в лесу или на берегу реки.

Если сцена останется для зрителя только сценой, то и актер останется только актером и не станет персонажем.

Пространство, в котором действует персонаж, только тогда превращается в определенное место действия, когда оно конкретизируется предметно-качественными его характеристиками: дверь, окно, стена — если это комната; забор, цветы — если это сад; плотина или прибрежные кусты — если это река.

Предметно-качественная характеристика пространства, определяющая его как место действия, на сцене европейского театра обычно создается пластическими изображениями. При помощи живописных или объемно-конструктивных декораций зрителю показывают изображения стен, окон, дверей, деревьев, плотины или прибрежных кустов.

Но в традиционном театре Китая, как правило, нет декораций. Значит ли это, что сцена на протяжении всего спектакля остается только сценой и не приобретает качественных характеристик пространства, превращающих его из места нахождения актера в место действия персонажа? Нет! Сценическое пространство китайского театра приобретает эти характеристики, но создает их не пластическое искусство художника, а само поведение актера и прежде всего его действия с несуществующими предметами.

Как только героиня спектакля, подобрав полы своей шелковой одежды, осторожно перешла по несуществующим камешкам через воображаемую воду, пространство сцены получило изобразительную характеристику и возникла река. И как только эта же актриса, открыв воображаемую дверь, перешагнула через несуществующий порог, пространство сцены, получив новую характеристику, стало комнатой и для героини и для зрителей.

Европейский театр, с помощью художника пластически изображая три стены комнаты, предлагает зрителям сквозь условно отсутствующую четвертую стену эту комнату увидеть.

В китайском театре актер, изображая открывание отсутствующей двери, предлагает зрителям эту же комнату вообразить.

Средства и метод изображения разные, но результат их одинаков. В обоих случаях сцена в представлении зрителя стала комнатой.

Но пластические изобразительные средства современного европейского театра дают возможность охарактеризовать сценическое пространство не только предметно-качественно, но и количественно. Изображенными становятся пространственные измерения, определяющие величину этого пространства. На фактической глубине сцены в пять, десять или пятнадцать метров с помощью линейной перспективы и перспективы свето-цветовой создается иллюзия многокилометровой дали. Разнообразная электроаппаратура, туго натянутые плоскости тюля и разные другие интересные и сложные устройства могут заставить европейского зрителя увидеть и вьющуюся по долине речку, и холмы, и леса, и снежные горы на горизонте, и высокое синее небо с бегущими по нему облаками.

Значит ли это, что изображенные расстояния расширили и увеличили место действия? К сожалению, нет. Психологически оно даже уменьшилось, так как реальные возможности преодоления пространства, то есть возможности актерского движения, остались теми же.

Весь этот иллюзорный пейзаж, являясь характеристикой пространства, местом действия фактически не является. Действующие лица идти по этой долине не могут, реку ни на лодке не переплывут, ни в брод не перейдут и на дальние холмы не взберутся. Их место действия ограничено реальным, а не изображенным пространством сцены.

Да им и не надо никуда плыть или взбираться. Европейский драматург, понимая, что в театре можно, а чего нельзя, не предложит героям на глазах зрителя совершать многокилометровые прогулки, переплывать реки и переходить горные хребты. Вот если он пишет не пьесу, а киносценарий, тогда, конечно, другое дело. Тут он не побоится заставить героя и плавать, и скакать на лошади, и карабкаться на гору. А театр есть театр — там этого нельзя.

Да, в европейском театре и нельзя и не нужно, а вот в китайском нужно и, значит, можно.

Нужно потому, что вся китайская традиционная драматургия тем и отличается от драматургии европейского театра, что предполагает возможность сценического изображения всех этих действий и требует не иллюзорного пространства с ограниченным местом действия, а пространства воображаемого, во много раз большего, чем действительное пространство сцены, то есть фактически места действия безграничного.

А можно это потому, что средством изображения безграничного пространства и тут является само поведение актеров, и опять-таки прежде всего их действия с несуществующими предметами.

Если на сцене какого-либо европейского театра фактическое расстояние между правой и левой кулисой двадцать шагов, то в воображении зрителя это расстояние никогда не превратится в километр, и актер, прошедший из одной кулисы в другую, так и пройдет двадцать шагов.

А вот актер китайского театра на протяжении этих двадцати шагов может пройти расстояние по крайней мере в два-три километра, изобразив подъем на гору и спуск в долину.

И вот тут мы встречаемся с удивительным свойством китайского театра — с возможностью изображать время.

В современных пьесах европейского театра время сюжетное почти всегда превышает фактическое время спектакля. В течение трех или четырех часов мы прослеживаем жизнь героев на протяжении нескольких дней, месяцев, а иногда и лет. Но это сюжетное время пролетает с молниеносной быстротой только в антракте или между картинами. Мы понимаем, что оно прошло, по тексту и действию следующей картины, в самой же картине время сюжетное и фактическое совпадают секунда в секунду. Герой, действующий на европейской сцене двадцать минут, воспринимается зрителем как проживший в сюжете те же двадцать минут.



Лян Шань-бо провожает своего друга

Актер же китайского театра, изобразивший переход через гору, воспринимается зрителем как человек, затративший на это несколько часов, — то есть так же, как воспринимается читателем герой литературного произведения в повествовательной фразе: «Проездом из Ленинграда Куценко задержался в Москве, чтобы повидать своих полковых товарищей, и в Киев попал только через неделю».

На прочтение этой фразы вы затратили секунд десять, а вместила она в себя семь дней сюжетного времени, семь дней жизни героя.

А затем вы читаете: «Здравствуй, Виктор», — сказал Порфирий Игнатьевич голосом, в котором была и радость и обида. — «Здравствуй, отец». Начался диалог, и время прочтения этого диалога, время его восприятия стало совпадать со временем, которое потратили отец и сын для разговора, — то есть с сюжетным временем.

В повествовательной литературе сюжетное время то совпадает со временем восприятия, то несется со скоростью нескольких лет в секунду. Китайская драматургия, рожденная повествованием, потребовала и от театра подчинить время повествовательным законам и вмещать в секунду восприятия если не годы, так часы или десятки минут.

В пьесе о Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай есть довольно большой по времени эпизод, на протяжении которого герои все время идут. Сюжетом



Слуги тоже подружились

эпизода является путешествие и те впечатления, которые возникают на отдельных его этапах. Фактически же эти впечатления являются только поводом для диалога, внутренняя тема которого любовная.

Студент провожает своего друга, такого же студента, как он, не зная, что друг этот—переодетая девушка. Разрешив своей дочери, переодевшись юношей, учиться в школе, отец взял с нее слово, что она никому не откроет, кто она на самом деле. Нарушить слово она боится, но сейчас, когда по вызову отца надо возвращаться домой, ей очень хочется, ей просто необходимо, чтобы тот, кого она полюбила, узнал правду.

Они переходят вброд через реку, подымаются в гору и спускаются в долину, проходят мимо колодца, заходят в храм. Девушка, обращая внимание юноши то на уток «юань-ян», являющихся символом взаимной любви, то на пару белых гусей, то на стоящую в храме богиню милосердия Гуань-инь, то на отражение своего лица в водяном зеркале колодца, всеми силами старается навести своего друга на мысль о том, что они разные, что она вовсе не юноша, а девушка, что сейчас их двое, но эти двое могли бы стать парой.

В шаосинском и сычуаньском театрах поводы для намеков девушки отличались друг от друга, но и драматический прием всей сцены, и тема диалога, и, наконец, его результат были совершенно одинаковыми.

Юноша не понял ни одного намека девушки. Так она и рассталась с ним, не сумев объяснить, что то, что он принимает за дружбу, на самом деле — любовь.

Этот эпизод, комедийный по драматургической ситуации и глубоко лиричный по теме, является очень наглядным и точным примером изображения времени и пространства на сцене китайского театра.

Фактически диалог возникал только тогда, когда девушка обращала внимание юноши на какой-либо предмет или явление, встретившееся им по пути. В этот момент оба они задерживались и, чаще всего смотря в направлении зрительного зала, говорили о том, что они видят. Затем молча шли дальше либо к противоположной кулисе, либо по кругу в обратную сторону. Опять остановка, и опять разговор, — из которого мы понимаем, что они уже совсем в другом месте.

Диалоги чередовались с переходами и, судя по смене пейзажей, о которой мы узнавали по описательным фразам, пройденное расстояние было таким большим, что на него ушло по крайней мере часа два сюжетного времени. На самом же деле актеры сделали всего несколько кругов, и продолжался весь этот эпизод минут пятнадцать или двадцать.

Такой диалог-обозрение, как это ни странно, легче было бы сыграть в кино, чем на сцене европейского театра. Сменой кадров и наплывами кино умеет сплющивать, сжимать сюжетное время, а время фактическое, необходимое для диалогов, вызванных то плывущими по воде гусями, то призрачным отражением девичьего лица в глубоком колодце, — осталось бы тем же самым.

Эти сцены отделены друг от друга несколькими минутами, а сюжетно их разделяют, может быть, часы



Но вот средствами выразительности европейской сцены сыграть этот эпизод буквально невозможно. Каждые три минуты закрывать занавес для смены декораций? Нелепо. Тянуть панораму задника и вращать круг сцены с заранее установленными на нем объемными декорациями? Это уже лучше, но тоже громоздко, а главное, станет скорее демонстрацией техники, чем актерской игры. Исчезнут и плавность движения и непрерывность диалога, которые так хороши в этом эпизоде. А отказаться от него нельзя. Это — основная завязка тех событий, которые в дальнейшем приведут к смерти юноши и самоубийству девушки.

Но помимо тех свойств пространства и времени, которые перенес китайский театр из повествовательной литературы, он еще благодаря действиям с воображаемыми предметами придал и времени и пространству такие дополнительные свойства, которых нет ни в литературе, ни в современном европейском театре, ни в кино. Это — единовременное изображение двух разных мест действия, двух качественно разных пространств на одном и том же фактическом пространстве сцены, то есть то, что мы должны были бы назвать единством времени при разности мест действия.

На первый взгляд это кажется невозможным, а в то же время этот сценический прием буквально пронизывает действие любого традиционного китайского спектакля.

Даже в том случае если на сцене стоят, как это часто бывает, стол и по бокам два стула, то есть когда мебелью определено место действия — комната девушки, кабинет ученого, тронный зал, — даже и



тогда это место действия в результате определенного поведения актеров может меняться.

Вышедший на сцену актер вовсе не обязательно считается уже находящимся в комнате. Бывает так, что он еще находится на улице, и для того, чтобы войти в комнату, он должен изобразить открывание двери и перешагивание через воображаемый порог. Только с этого момента его имеет право заметить и вступить с ним в разговор другой актер, сидящий на стуле и, следовательно, находящийся в комнате.

Но как только, перешагнув порог, актер вошел, комнатой становится вся сцена, и оба актера могут ходить по ней совершенно свободно, не обращая внимания на то место, где только что якобы находилась дверь и, значит, стена.

Если же оба актера перешагнут воображаемый порог в обратном направлении, то есть выйдут из комнаты, тогда вся сцена станет улицей, несмотря на то, что на ней остались стоять и стол и стулья.

Таким образом, во-первых, сцена без всяких перестановок декораций может быть то комнатой, то улицей, и во-вторых, часть сцены может быть комнатой, а часть улицей, так что актер, находящийся на улице, может подслушивать у воображаемой якобы запертой двери то, что происходит за несуществующей стеной.

Но возможен и третий случай.

Представьте себе, что двое находились в комнате и один из них, перешагнув через порог, вышел, а другой остался. С этого момента для того, кто остался, вся сцена — комната, а для того, кто вышел, вся сцена — улица. Оба они могут ходить по сцене, абсолютно игнорируя воображаемую стену, но один из них для зрителей будет находиться все время за стеной, а другой — перед ней, хотя бы первый стоял ближе к зрителю, а второй — дальше от него.

Герои имеют право проходить друг перед другом, стоять рядом на расстоянии нескольких сантиметров, громко петь и громко говорить, в то же время не имея права друг друга замечать, так как для зрителя они находятся в совершенно разных пространствах, в разных местах действия. Для того чтобы им встретиться и вступить в общение, необходимо либо одному, перешагнув воображаемый порог, выйти на улицу, либо другому, перешагнув тот же порог в обратном направлении, войти в комнату.

Бывает, что эта разность места действия даже не отмечается дверью или порогом. Предположим, что один герой пьесы ждет другого и действие происходит не в комнате, а на улице. Мы видим и идущего и того, кого он ждет. Но они не видят друг друга, так как второму надо еще пройти большое расстояние. Обычно длительность прохода, как я уже говорил, изображается, во-первых, преодолением препятствий — мостик, гора, речка, — во-вторых, движением по кругу.



Сцена из спектакля „Путешествие восьми святых за моря“.
Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы

Идущий может три, четыре и больше раз пройти мимо того, к кому он идет, не обращая на него никакого внимания, а тот в свою очередь может в это время сетовать по поводу того, что ему приходится так долго ждать. Наконец наступает момент, когда путь идущего закончен, и тогда оба они играют встречу. Дружескую или вражескую — это уже зависит от сюжета пьесы и темы эпизода.

Но место действия в китайском театре может меняться и по вертикали, определяя разность воображаемой высоты, на которой находятся герои спектакля.

Актер, изображая походку человека, идущего по лестнице, может якобы подняться в беседку к другому актеру, находящемуся в этой беседке, — хотя ни лестницы, ни беседки на сцене нет и оба актера все время находятся на одной плоскости.

В сычуаньском спектакле «Под сенью ивы» есть картина, в которой героине сообщают о том, что ее выдают замуж за богатого и нелюбимого ею человека. Картины этой не было в шаосинском спектакле.

На сцене стол и стулья. Комната девушки. Она сидит на стуле. Входят отец, мать и сваха. Они не смотрят на сидящую. Она не смотрит на них. Я понимаю, что они еще не вошли в комнату, и жду либо открывания воображаемой двери, либо изображения стука в нее. Тогда девушка встанет и откроет дверь.

Но не происходит ни того, ни другого. Трое вошедших, изображая походкой подъем по ступенькам, идут, делая несколько маленьких кругов. Сваха двумя руками приподняла юбку, чтобы не наступить на подол. Стало ясно, что пришедшие поднимаются по винтовой лестнице на второй этаж. Вошли. Произошла очень тяжелая, трагическая для девушки сцена. И опять теми же кругами все трое быстро спустились в первый этаж и начали обсуждать происшедшее. Они уже не видят лица девушки, и девушка не видит их, хотя стоят они почти рядом. Не видят потому, что по законам театра находятся в разных местах действия. Но мы, зрители, видим и девушку и тех, кто стали ее палачами.

Драматическое напряжение при этой разности мест и единстве времени приобретает особую силу и остроту. И, по правде сказать, трудно подобрать примеры из других видов искусств, где бы существовала такая единовременность восприятия разных мест действия.

Пожалуй, наиболее близкими будут примеры восприятия некоторых произведений живописи. Во многих настенных повествовательных композициях разных времен и разных народов, в том числе, конечно, и на старых китайских картинах, вы можете видеть изображения разных мест действия, одновременно воспринимая и сражающегося царя на поле битвы и плачущую царицу во дворце.



„Нефритовый браслет". Все три персонажа находятся в разных пространствах

В литературных произведениях такого нет и быть не может, иначе не начинались бы так часто главы или абзацы словами: «В то время как...» или «А тем временем...».

В кино, путем быстрого чередования кадров, можно достигнуть представления о единовременности разных действий, но все-таки это будет хоть и быстрое, но последовательное, а не единовременное восприятие разных пространств.

В современном европейском театре место и время действия едины. Как исключение бывают случаи, когда режиссер разбивает пространство сцены как бы на несколько сценических площадок, показывая, например, дом или квартиру в разрезе и ведя действие последовательно или даже одновременно в изолированных ячейках комнат. Но тут мы имеем несколько разных мест действия, изображенных в разных местах сцены, а не на одном и том же месте, как в театре китайском. Да кроме того, этот прием применяется не так уж часто и фактически является чисто режиссерским приемом. Сами европейские драматурги, как правило, на такой метод развития действия своей пьесы не рассчитывают.



Драматургия же китайская целиком построена на возможности, во-первых, как угодно и сколько угодно менять место действия и, во-вторых, показывать одновременно действия, происходящие в разных местах.

Если пьесу китайского традиционного театра, ничего в ней не меняя, поставить по обычным законам европейского театра, то в течение трех или четырех часов пришлось бы чуть ли не каждую минуту прерывать действие, закрывая занавес для перестановки декораций, либо беспрерывно то в ту, то в другую сторону вращать круг, либо то влево, то вправо двигать панораму задника. Вряд ли зритель высидел бы без головной боли даже полчаса.

Единый, цельный, плавный в своем развитии спектакль оказался бы настолько раздробленным, размельченным и рваным, что показывать его было бы нельзя никому: ни европейскому, ни китайскому зрителю. Да помимо этого, многие моменты сюжета все равно пришлось бы выкинуть, так как они оказались бы фактически неизобразимы. Ведь нельзя же вращать круг, если один герой остался в комнате, а другой из нее ушел, и оба они тем не менее обязаны быть на сцене.

Очень может быть, что некоторые читатели, вне зависимости от того, показалось ли им интересным, или неинтересным то, что было рассказано в этой главе, решат, что, судя по моим описаниям, китайский традиционный театр архаичен, предельно условен, и уж во всяком случае ничего реалистического в нем нет.

Мне было бы неприятно, если бы я оказался виновником таких поспешных и более чем легкомысленных выводов.

Архаикой называется нечто абсолютно мертвое, не обладающее, так сказать, никакой действенной функцией в сегодняшней жизни народа, китайский же традиционный театр обладает этой действенной функцией в полную силу и в жизни народа занимает огромное место. Сам факт существования двух тысяч театральных коллективов уже говорит о том, что степень любви китайского народа к своему театру неизмерима.

Да, в китайском театре есть отдельные элементы, которые будут, вероятно, изменяться, приобретать новые качества, но считать искусство традиционного театра архаичным только потому, что применяемые в нем средства выразительности не существуют в театре европейском, это значит совершать большую ошибку, чаще всего рождающуюся от неправильного понимания того, что такое архаика, а иногда и просто от самонадеянного легкомыслия.

Да, китайский театр условен, как и всякое искусство. Но разве условность и архаичность — синонимы?

Если все действующие лица спектакля разговаривают только пением — это условный разговор? Конечно, условный. В жизни так не говорят. Тем не менее мы еще и еще раз идем слушать «Бориса Годунова» или «Кармен».

Если все действующие лица другого спектакля все время молчат и выражают свои мысли и чувства только физическим поведением — это условно? Да, условно. В жизни такого не бывает. Тем не менее мы восторгаемся Улановой в «Ромео и Джульетте».

Разве выражать свои мысли и чувства только движением или только пением менее условно, чем перейти по камешкам воображаемую речку?

Да, китайский театр условен, как и всякий театр,но разве из этого неизбежен вывод, что он не реалистичен? Разве условность и реалистичность обязательные антагонисты? Разве может быть «безусловное» изображение какого-либо явления? Ведь абсолютное и безусловное совпадение дает тождество, а коли так, то «безусловно» изображенный лев должен просто съесть автора.

Художественное произведение может быть реалистическим или нереалистическим не от степени условности, а от наличия или отсутствия внутренней правды.



Сцена из пьесы „Черный вихрь“ (по роману „Речные заводи“)

Конечно, условное может стать препятствием к пониманию искусства, но происходит это только в том случае, если само условие неизвестно тому, кому данное произведение искусства направлено, будет ли это читатель, слушатель или зритель.

Представьте себе человека, впервые оказавшегося на спектакле европейской оперы, впервые встретившегося с тем, что люди разговаривают пением, впервые услыхавшего дуэты, трио, квартеты, квинтеты. Предположим, что это опера Чайковского «Евгений Онегин» и что идет финал бала в доме Лариных.

Что же возникнет перед этим не знакомым с европейской оперой зрителем? Как он будет воспринимать происходящее, если Ленский громко поет, то есть условно говорит пением, слова, которые, несмотря на громкость, условно не слышит стоящий в нескольких шагах от Ленского Онегин? Если бы слышал, отказался бы от дуэли. Да Онегину и некогда слушать. Он сам совершенно так же условно думает вслух и поет слова, которые якобы не слышат ни Ольга, ни Татьяна, ни их мать. Сами они тоже громко излагают пением свои мысли. У каждой

из них мысли разные, в то время как у присутствующих на балу гостей мысли условно одинаковые, слово в слово. И поют они хором.

Нет, ничего не поймет человек, впервые встретившийся с той суммой условного, на которой основана европейская опера. Тем не менее оперу «Евгений Онегин», как многие другие европейские оперы с их ансамблями, хорами, квартетами и квинтетами, мы считаем реалистической, хотя пять одновременных монологов — это куда более условно, чем перешагивание через несуществующий порог.

Мы, воспитанные на формах европейского театра, этот условный порог фиксируем как нечто для нас неожиданное, а китайский зритель воспринимает эту условность как абсолютно для него понятное и в этом смысле безусловное. Ведь в основе-то здесь лежит реальная жизненная правда, как лежит она и в основе самого содержания большинства традиционных пьес китайского театра, говорящих о больших чувствах, о реальной борьбе за правду и счастье человека, о праве на это счастье всякого, будет ли он бедным рыбаком, дровосеком или крестьянской девушкой.





Художник, которого нет

ПРИДЯ В ТЕАТР и садясь в кресло, каждый человек прежде всего смотрит на закрытый занавес, всегда таинственный и загадочный, потому что за ним скрывается нечто, чего пришедший не знает и что скоро, очень скоро обнаружится в красках, в движении, в действии.

Чтобы хоть как-нибудь представить себе то, что будет, зритель, измерив взглядом портал сцены, обычно опускает глаза вниз и развертывает программку, в которой помимо названия пьесы и фамилии ее автора напечатаны фамилии художника, композитора, режиссера и актеров, исполняющих роли.



Воин Гао Чун из пьесы „Битва на горе Нютоушань“

Как правило, в Китае нам тоже давали такие программки, причем иногда они специально для нас были напечатаны на двух языках: китайском и русском.

Мы читали незнакомые нам названия пьес: «Месть рыбака», «Опьянение Ян Гуй-фэй», «В горах Яньданшань», «Осенняя река». Мы читали фамилии актеров. Но, как правило, не было в этих программках ни фамилии автора, ни фамилии режиссера, композитора, художника. Это тем более удивляло нас вначале, что, как только раскрывался занавес, возникало зрелище поразительной внешней красоты, говорящей прежде всего об огромной культуре художника.

Правда, на сцене обычно не было декораций в европейском понимании этого слова, но в сложнейших по своей форме, изумительных по вкусу и исполнению костюмах, знаменах, цветах, лентах, вышитых скатертях на столах и широких полосах вышивок, покрывающих стулья и табуретки, — буквально во всем мы видели невероятную фантазию художника.

Но имя этого художника — традиция. Да один человек, как бы он ни был талантлив, и не мог бы изобрести такое богатство форм. Создать их могли только время и традиция, то есть последовательное суммирование опыта многих людей, объединенных образным мышлением и талантом народа.

Условия, выработавшие внешнюю, чисто зрительную форму китайского традиционного театра, это те же условия, которые создали и его традиционную драматургию и все основные приемы актерской игры.

Когда советскому студенту декорационного факультета Художественного института дают в качестве зачетного задания оформление

какого-либо спектакля, ему непременно говорят, на какую сцену он должен рассчитывать: какова ее ширина, глубина и высота, есть ли колосники, карманы и поворотный круг. Без этих данных студент не может приступить к эскизам.

Представляю, как бы он был удивлен, если бы ему сказали: «Карманов нет совсем, поворотного круга тоже, нет колосников, нет занавеса, сцена открыта с трех сторон».

«Но ведь это же не театральная сцена, а эстрадная площадка! Как же можно на ней поставить спектакль, да еще с таким количеством картин?»

«Это уж ваше дело. Но задание, данное вам, остается в силе».

Такой непроизнесенный диалог состоялся много веков тому назад между китайским театром и жизнью. И безымённые художники, передавая друг другу эстафету, создали удивительную по завершенности, стройности и красочности форму традиционного спектакля.

Я не сразу понял и самую форму и органическое ее происхождение. Пожалуй, наиболее конкретно выяснилась она для меня от сопоставления трех близких и в то же время различных впечатлений: построения мизансцен и движений китайских актеров в условиях сцены европейского типа, внешнего вида театра императрицы в пекинском Летнем дворце, где не было никакого представления, и, наконец, маленького спектакля театра кукол.

Впервые я увидел спектакль китайского традиционного театра в великолепном здании на территории Зимнего дворца. Театр этот перестроен из старых дворцовых помещений, сцена его хоть и не обладает всеми техническими устройствами европейской сцены, тем не менее представляет собой настоящую хорошую сценическую площадку с кулисами, задниками и занавесом.

После каждого отрывка пьесы или концертного номера занавес закрывался, и когда открывался вновь, то мы видели, что на сцене поставлены или убраны стол и стулья. Так как это были единственные происходившие изменения, то я даже не сразу их замечал и поэтому не всегда понимал, зачем закрывался занавес.

Второе, что меня немного удивило и чему я не мог найти объяснение, это то, что все актеры чаще всего и выходили и уходили только через кулисы, находящиеся у самого задника. Ближайшие же к зрителю проходы между кулисами обычно оставались неиспользованными.

Через некоторое время я обратил внимание и на то, что в большинстве случаев актеры выходили из-за левой со стороны зрителя кулисы, а уходили в правую.

И еще через некоторое время я заметил, что почти все, особенно женщины, выйдя, двигались по полукругу к центру авансцены, а уходя, обычно таким же полукругом, перед самой кулисой делали какое-то удивительно красивое движение корпусом, слегка подымая руку, будто они проскальзывали в гораздо более узкую щель, чем то вполне достаточное для прохода пространство между кулисами, в которое они фактически уходили.

К сожалению, в условиях деревенской сцены, то есть в тех условиях, в которых рос и развивался китайский театр, я спектаклей не смотрел, но подлинную традиционную сценическую площадку, правда, более роскошную, чем деревенская, видел.



Костюмеры одевают Белую змею и Синюю змею для сцены сражения



Сцена из спектакля "Пальмовый веер". В роли принцессы Те Шань — артистка Ли Юй-жу

В центре одного из дворов Летнего дворца стоит театр, в котором давались представления для императрицы. Это каменная крытая терраса, обращенная к галлерее, тоже крытой, на которую выходила императрица. Задняя сторона террасы, являясь как бы арьерсценой, представляет собой неглубокую трехстенную комнату, основная же часть террасы открыта с трех сторон.

Я легко представил себе задник, отделяющий открытую часть террасы от ее закрытой части, занавес же и, главное, кулисы представить себе было невозможно. Откуда же выходили актеры?

Через несколько дней я, совершенно неожиданно, увидел как бы живой действующий макет этой сцены. Подлинный, настоящий, традиционный. Такой же неглубокий домик с такой же большой, во весь его фасад, террасой.



Ханьская императрица Люйхоу. Пьеса „Украденный документ“

Это была сцена-ширма традиционного китайского кукольного театра, называющегося «театром на коромысле». Такое странное название он получил оттого, что весь его инвентарь — и домик, и ширма, и музыкальные инструменты, и куклы — в сложенном виде легко переносится на простом деревянном коромысле.

Это же коромысло служит подпоркой домику, чтобы укреплять его на определенной высоте.

У домика, в плане представляющего вместе с террасой квадрат приблизительно сантиметров шестьдесят на шестьдесят, нет дна, так как под домиком стоит кукольник и сквозь его несуществующее дно высовывает кукол.

По нижней кромке домика, так сказать, по его фундаменту, прикреплена материя, висящая до полу и скрывающая кукольника. Терраса отделена от домика перегородкой с двумя дверными проемами,



занавешенными шелковыми вышитыми шторами. Куклы выходили на террасу из левой двери и уходили в правую.

Сразу для меня все стало на свои места.

Я понял, где помещался задник на сцене театра императрицы, понял, почему актеры пользуются только задними кулисами, понял, почему они, уходя, делают особое движение корпусом.

А в дальнейшем я увидел уже на сцене настоящий, традиционный, вышитый задник с двумя проходами для актеров, и все мои нехитрые догадки подтвердились.

Запахивающиеся полы занавесок в течение тысячелетий служили актерам единственными проходами на сцену. Актер, выходивший из



Эпизод из военной пьесы

левого от зрителя прохода, естественно, шел по полукружию. Ведь зрители-то сидели не только прямо перед сценой, но и с боков. Боковой зритель не может не учитываться актером, и полукружия выхода и ухода — результат этого учета.

Наши советские молодые актеры и тем более студенты актерского факультета часто получают от режиссера или педагога замечания по поводу неверного ухода за кулисы: «Зрители еще видят вашу спину, а вы уже перестали играть. Вы просто уходите за кулисы, а не идете туда, куда вам полагается идти по вашей актерской задаче, по сюжету, по действию. Зритель всегда это ощущает. Так нельзя уходить.



Полководец

Испортили весь эпизод». И неожиданно студент узнает, что уйти со сцены, оказывается, не менее трудно и, что самое главное, не менее ответственно, чем войти на нее.

Этот уход актера со сцены в китайском традиционном театре еще более ответствен, так как уходит актер не просто за кулису, а в сравнительно узкое пространство между приоткрытыми полами занавесок, да к тому же еще в этот момент оказывается спиной к зрителю. Он не может уйти, не изменив походки и скорости движения, а в то же время он и не может просто путаться в занавесках.

Вот откуда и выработалось традиционное и, повторяю, удивительно красивое движение корпуса, особенно грациозное у женщин, которое я много раз наблюдал даже в тех случаях, когда спектакль шел в условиях обычной сцены и героиня уходила в широкое пространство между кулисой и задником.

Два прохода в заднике предопределили и расположение мебели. Ни в какое другое место, как посередине и по возможности ближе к заднику, ее и поставить-то нельзя, так как иначе она будет загораживать входящих и уходящих актеров. А это центральное

расположение мебели в свою очередь определяло и симметричность построения мизансцен.

Таким образом, если действие какой-либо картины происходит не в комнате, то на сцене нет ничего, кроме задника. Задник этот бывает очень красив и по цвету и по вышивке, но места действия он не определяет. Несмотря на свою яркость и, если так можно выразиться, цветовую и орнаментальную активность, к содержанию действия он не имеет никакого отношения, так же как обычно не имеет отношения к теме спектакля портал или занавес европейского театра, как бы раззолочены и пышны они ни были.

Но если задняя и, по существу, единственная стенка сцены вместе с двумя занавешенными дверями является постоянным архитектурно-живописным элементом любой картины, любого спектакля, то мебель уже относится непосредственно к действию и в зависимости от его содержания должна не только убираться или ставиться, но и меняться, так как в одном случае нужен императорский трон, в другом — кровать, в третьем — стол ученого.

При большом количестве играемых пьес театральные труппы не могли возить с собой мебель ко всем этим пьесам. Столы и стулья подбирались, да и сейчас почти всегда подбираются на месте в той деревне или в том городе, куда приехал играть театр. Но подбираются не по внешнему виду, не по стилю, не по эпохе и даже не по цвету, а только по размеру: сравнительно небольшой стол на четырех ножках, несколько одинаковых стульев со спинками и одинаковые же табуретки. Этого вполне достаточно и для тронного зала и для приемной министра, потому что актеры привезли с собой «костюмы» для мебели: скатерти и широкие полосы материи, чтобы одеть столы и стулья.



Цзиньский полководец Учжу из пьесы „Битва на горе Нютоушань“

Никто и не думает обмануть зрителей этой костюмировкой. Ножки стола из-под скатерти видны во всей своей обыденности, как виден сбоку и стул: он ведь накрыт не чехлом, а как бы ковровой дорожкой.

Что же это такое? Бедность? Небрежность? Любование нарочитой условностью? Ведь если бы такой стул появился на сцене любого нашего театра, мы бы непременно предъявили к нему эти обвинения. И были бы правы. Но для традиционного китайского театра ни одно из этих обвинений не подходит.

Никакого любования условностью у китайских актеров нет, да и быть не может. Для них-то ведь это не условность, не трюк, не оригинальничание художника или режиссера. Китайские актеры никогда не занимаются «игрой в театр», свойственной некоторым европейским эпигонам и стилизаторам.

И в небрежности нельзя обвинить китайский театр. Наоборот: и в актерской игре, и в оформлении сцены, и в костюмах китайского театра поражает культ профессиональной точности и чистоты.

Терминология европейского театра делит все материальное оформление сцены на три группы: декорация, бутафория и реквизит. Декорация — это живописное или объемное изображение мест действия. Бутафория — это имитация связанных с действием предметов: серебряная ваза из дерева, мраморная статуя из папье-маше, хрустальная люстра из жести. Реквизит — это настоящие, не изображенные и не имитированные вещи, нужные по ходу действия: настоящие рюмки, бутылки, подносы, лампы, телефонные аппараты. Существует даже понятие «исходящего реквизита», то есть того, что расходуется во время действия: сигары, папиросы, тарелка, которую разбивают.

Так вот, пожалуй, ни к одному элементу оформления китайского традиционного театра нельзя применить ни одного из этих терминов, а если и можно, так это будет не всегда точно.

Декораций в нашем понимании, как правило, нет совсем, но, по существу, нет и бутафории. Меч и щит актера, играющего воина, не имитируют настоящий меч и щит, а изображают их. И плетка всадника — это не подделка под настоящую плетку.

Под бутафорией мы обычно понимаем нечто само по себе не представляющее никакой ценности и произведением искусства не являющееся, а вот щит, меч или плетка китайского театра сами по себе произведения искусства, да к тому же сделанные с абсолютной тщательностью утилитарной бытовой вещи.

Но и реквизитом назвать этот меч или эту плетку тоже нельзя, так как это все-таки не настоящий меч и не настоящая плетка.

К какой же рубрике нужно причислить скатерти для столов и вышитые полосы материи, покрывающие стулья? Это не реквизит,

Ли Куй, герой пьесы „Черный вихрь“ (по роману „Речные заводи“)



потому что они не принесены просто из дому, с чьего-то домашнего стола или кресла, но это и не бутафорские скатерти, потому что изумительные по красоте и мастерству вышивки превращают их в подлинные произведения искусства.

Как бы ни были бедны театральные коллективы, — а в старом Китае большинство из них действительно были очень бедными, — все равно основной заботой этих коллективов было сделать как можно более богатым и убранство сцены и костюмы.

Нет, не нарочитая эстетская игра в условность, не бедность и небрежность позволяют китайскому театру, декорируя стол драгоценным покрывалом, оставлять видимыми и ничем не декорированными ножки этого стола.

Это становится возможным только потому, что на сцене китайского театра ничто не имитируется до степени иллюзии. Ко всему, что видит китайский зритель, начиная от актера в костюме и гриме и кончая троном или плеткой, он относится не как к имитации подлинника, а только как к его театральному изображению, к его образу, то есть так, как мы относимся к образу живописному, не требуя от него фактической объемности, или к образу музыкального произведения, не требуя от него звукоподражания.



Наследник престола Сунской династии и первый министр. Герои пьесы „Битва на горе Нютоушань"

Роскошная вышитая полоса атласа, лежащая на сиденьи и спинке обыкновенного стула, создает у китайского зрителя образ действительно драгоценного трона, причем благодаря фактической, а не иллюзорной ценности вышивки трон этот конкретен и в этом смысле гораздо более безусловен в своем великолепии, чем трон бутафорский.

Если по ходу действия нужна кровать, то ее заменяет стол. Если это кровать бедного человека, то стол ничем не декорируется, а если богатого, то к столу прикрепляются две вертикальные палки с верхней перекладиной, на которой укреплены занавески, изображающие постельный полог. Занавески эти, как и у настоящего полога, можно задернуть и тем самым скрыть лежащего на кровати человека, или раздернуть и, значит, сделать его видимым.

Бывает, что в сцене боя надо изобразить взятие крепости. Тогда на сцену, тоже на двух палках с перекладиной, выносится длинная и широкая полоса материи с нарисованной на ней стеной и вырезанными воротами. Полоса эта держится на весу двумя людьми ровно столько времени, сколько нужно полководцу и его войску или свите, чтобы войти в город. После этого стена уносится. Эти же обслуживающие сцену люди выносят или приносят столы или стулья. В том случае, если занавеса нет, — а в обычных условиях игры традиционного театра занавеса, как правило, не бывает, — замена мебели или необходимых аксессуаров происходит на глазах у зрителей, во время самого действия. Служащие, производящие эти перестановки мебели, одеты в обычные, а не театральные костюмы и совсем не загримированы. Они просто не принимаются зрителем во внимание. Их не замечают и с сюжетным действием не связывают, как не связываем и мы с сюжетным действием фигуру оперного дирижера, хоть и видим, как он показывает вступление певцу, исполняющему арию Ленского, или балерине, вставшей в исходную позицию, чтобы начать адажио из «Лебединого озера».



Ханьский сановник Чэнь Пин из пьесы „Украденный документ“



Купленная мною в Пекине шляпа

Описать костюмы китайского традиционного театра словами невозможно. Черные, желтые, ярко-красные и ярко-голубые, ослепительно белые и нежно розовые, вышитые шелками и блестками, сделанные из тончайшего шелка или тяжелые, как панцырь, потому что они покрыты сплошной аппликацией, затканной золотом и серебром. Сверкают глаза драконов и львов, переливаются перья фениксов.

Но при всем богатстве и многообразии костюмов ни цвет их, ни рисунок вышивки, ни покрой не имеют права быть произвольными, потому что и в покрое, и в цвете, и в эмблемах костюма определяется общественное положение героя и его место в сюжете. В то же время все эти костюмы находятся в строгом цветовом взаимодействии, и две борющиеся группы — войско Неба и войско Воды во главе со своими полководцами — непременно будут разными по цвету.

Сидя в зрительном зале, нельзя не приходить в восторг от чисто цветовых композиций, когда рядом с черно-золотым полководцем, около черных же с золотом стола и кресел, вдруг возникает полководец бело-золотой или золото-красный.

Царь обезьян Сунь У-кун — артист Ли Шао-чунь



В понятие костюма, естественно, входит не только само платье, но и головной убор; в китайском же театре он совсем неотделим от костюма. И опять-таки, при всем многообразии, каждый головной убор, каждая шляпа не имеет права быть произвольного цвета или произвольной формы.

На одной из привокзальных улиц Пекина и по левой и по правой ее стороне подряд идут маленькие лавочки-мастерские, в которых делаются и продаются костюмы для китайского традиционного театра. Можно часами ходить по этой улице, переходя от окна к окну и не переставая удивляться висящим в них костюмам и шляпам, абсолютно музейным по красоте и качеству исполнения.

Мне очень хотелось купить хотя бы одну из этих диковинных шляп. Я вошел в лавочку и сразу же оказался в очень глупом положении, так как на длинных полках лежало такое количество прекрасных и абсолютно непохожих друг на друга ни по форме, ни по цвету, ни по материалу шляп, что выбрать красивейшую из множества великолепных казалось просто невозможным.

Сзади в дверях столпились ребята. На лицах было удивление, но удивлялись они не на шляпы, и не на мое некитайское лицо, и не на мою непонятную им речь, а главным образом на то, что меня приводят в восторг вещи, для них вполне обычные. В их глазах я выглядел просто необразованным дикарем. Чтобы как-то выйти из этого положения, я стал тихонько насвистывать китайскую песенку. Ребята переглянулись. Оказывается, этот некитаец умеет по-китайски свистеть. А когда, взяв одну из шляп, я примерил ее сперва на свою голову, а потом на черную, как смоль, голову улыбающегося мальчика, все стали смеяться, и взаимопонимание между нами установилось окончательно.



Наконец, после долгих и мучительных сомнений, брать ли мне шляпу торжественно-черную с желтым, или бело-перламутровую, собранную из стеклянных бусинок, я показал продавцу на голубую с серебром, напоминавшую русский кокошник. Продавец снял ее с полки и объяснил через переводчика, что это еще не шляпа, потому что она, так сказать, не укомплектована.

Но чего же ей еще не хватает?

Вместо ответа продавец стал показывать мне, что на шляпе и сзади, и спереди, и с боков, и сверху устроены какие-то втулки, дырочки и крючочки. Затем, беря с полки и из ящиков стола отдельные



Сцена боя из пьесы «Взятие крепости Фэнмингуань» (на сюжет «Троецарствия»). Народный театральный лубок



детали, он начал быстро прикреплять к шляпе узорные козырьки, отвороты, подвески, вставлять большие и маленькие розовые помпоны.

Это было похоже одновременно и на детскую игру «Конструктор» и на то, как опытный садовник подбирает букет.

Наконец шляпа превратилась во что-то, что можно было бы по нашим европейским ассоциациям назвать короной сказочной феи. Я высказал это предположение, но оно вызвало мягкую улыбку продавца и нескрываемый смех ребят.

«Это совсем не женская шляпа. Это шляпа полководца. Только она еще не готова». — С этими словами продавец неожиданно воткнул в шляпу два стройных, упругих и в то же время гибких и легких фазаньих пера, по два метра каждое. Вот шляпа и превратилась в ту самую, которую вы видели на странице двести восьмой.

Примерять такую шляпу себе на голову и смотреться в зеркало было просто бессмысленно. Во всяком случае, кроме огорчения по поводу невыразительности и неподходящести для этого собственной физиономии, я не испытал ничего.

Играть на сцене в костюмах и головных уборах китайского традиционного театра, оставив лицо неукрашенным, было бы невозможно. Обычный имитационно-натуралистический грим европейского театра тоже мало помог бы актеру, надевшему такую шляпу. Актерское лицо казалось бы пустым, незаполненным местом, как деревянные «болванки», на которых театральные парикмахеры завивают парики.

Для китайских зрителей представление традиционного театра — это прежде всего праздник, высшая форма тех же театральных зрелищ, что и национальные пляски и театрализованные игры. В каком бы городе или деревне взрослые или даже самые маленькие дети ни танцевали с барабанами и медными тарелками, брови танцующих начернены, а губы и щеки накрашены ярко-красной краской. В Народном парке в Чэнду я видел веселый хоровод четырех-пятилетних детей, и щеки их были похожи на цветы.

Начерненные брови и ярко-красные или интенсивно-розовые щеки — это минимум грима, обязательный для всякого молодого лица — и мужского и женского — в китайском традиционном театре.

Это не просто нарумяненное лицо и подведенные брови, стремящиеся только к имитации: это не подделка под красоту, а скорее символ — знак красоты. Совершенно так же грим стариков является знаком



старости, создаваемым резко очерченными линиями морщин и бородой, которая не приклеивается к лицу, а нескрываемо держится на проволочных крючках, заложенных за уши.

Часто грим традиционного китайского театра в еще большей степени, чем костюм, определяет точное место данного персонажа в пьесе, его характеристику — добрый, злой, глупый, и его, так сказать, «общественное положение» — бог, полубог, властитель неба, земли или воды, получеловек-полузверь.



Например, у всех глупцов и комиков, как правило, на лице большое резко очерченное белое пятно, захватывающее часть лба, нос, часть щек вокруг носа, а иногда и подбородок. У злодея лицо матово-белое, как неглазурованный фарфор, у персонажа доброго — коричневое или ярко-красное. А у того, кто является представителем потустороннего мира — сплошь золотое.

Сюжеты пьес, исполняемых традиционным театром, относятся к разным эпохам, разным династиям, разным географическим местам действия, но традиция закрепила определенную форму и цвет каждого данного театрального костюма не столько в соответствии с историческим отрезком времени и местом действия одетого в этот костюм героя, сколько в соответствии с его амплуа.



Если проанализировать каждый костюм и каждый головной убор в какомлибо спектакле с точки зрения принадлежности их к определенной исторической эпохе, то обнаружится, что многие из них принадлежат к совершенно разным эпохам и по стилю отделены друг от друга сотнями лет и тысячами километров, но зато традиционно они абсолютно точны, и если эту точность нарушить, то зритель может



оказаться буквально сбитым с толку. Например, такая безобидная деталь, как цветы в волосах девушки, сразу переводит ее из разряда бедных в разряд богатых. Хотя даже нищая девушка или заключенная в тюрьму и закованная в кандалы по законам традиционного театра должна быть одета в безукоризненно чистое шелковое платье и лицо ее должно быть так же нарумянено, как у девушки богатой и свободной.

Если даже цветок в волосах может изменить характеристику и социальное положение героя, то что же говорить о цвете костюма! Замена голубой одежды на розовую или черной на белую может буквально перевернуть все представления зрителя о данном персонаже, особенно если принять во внимание, что белый цвет — это цвет траура.



С точки зрения европейской, объединение в одном спектакле костюмов различных эпох нужно, вероятно, назвать разностильностью или эклектикой, но для традиционного китайского театра ни тот, ни другой термин не применим.

Во-первых, ни один из костюмов или головных уборов не обладает абсолютной исторической точностью хотя бы потому, что они не имитационны. Во-вторых, и это самое главное, пройдя в течение сотен лет через тысячи рук кустарей, народных портных, костюмеров, передававших эстафету традиции, костюмы эти приобрели общее стилевое единство, настолько цельное в своем пластическом образе, что, несмотря на грандиозное разнообразие форм костюмов, гримов и головных уборов, которое, конечно, не в силах была бы создать фантазия одного художника, сумма этих зрительных элементов спектакля производит впечатление абсолютной закономерности, строгости и стройности.



Однажды на дневном спектакле одного из самых любимых мною театров, на спектакле Московского Художественного театра, я был вместе с девятилетней девочкой.

Девочку эту звали Надя, и она обладала смешной привычкой, от которой ее никак не могли отучить родители. Как только что-нибудь производило на нее особенно сильное впечатление, она всплескивала ладошками и говорила: «Надо ж!»

В течение всего спектакля моя спутница не спускала глаз со сцены и от нетерпеливого восторга ерзала на стуле, натягивала юбку на маленькие острые коленки, быстро расплетала и заплетала крысиный хвостик своей белобрысой косы, вдруг замирала, не дыша, а потом с шумом выпускала воздух, и я слышал, как вместе с воздухом вылетает ее «надо ж!»



В антракте Надя ходила по фойе боком, потому что ей непременно нужно было смотреть мне в глаза, чтобы яснее понимать мои ответы на ее бесчисленные «почему». «А почему королева такая капризная?», «А разве девочки бывают королевами?», «А в ненашей стране есть сейчас королевы?», «Настоящие?», «А почему?»

После спектакля мы пошли за кулисы.

Крепко вцепившись в мой рукав, Надя от смущения и радостного страха шла на цыпочках. Да и не удивительно. То чудо, которое только что происходило на сцене, через минуту ей предстоит увидеть совсем близко. Она будет стоять рядом с чудом.

На полутемной сцене рабочие несли куст. Тот самый, который только что рос в огромном лесу. Куст оказался раскрашенной фанерой. Сзади к нему были прибиты деревянные планки. Девочка растерянно на меня поглядела и сказала: «Надо ж!» — «Осторожно!» — крикнули нам. Сверху медленно спускалась штанкетка с фонарями. Прямо нам на головы. Надя испуганно отступила и опять поглядела на меня.

Конечно, все это было удивительно, но я понял, что самым удивительным было для нее то, что чуда-то и не оказалось. Совсем не было. Все «по-нарошку», все не настоящее.

Подошел знакомый актер. Поздоровался и стал о чем-то со мной говорить. На всякий случай отступив на два шага, Надя недоверчиво

рассматривала его лицо, покрытое жирным и толстым слоем грима, а потом стала тихонько дергать меня за карман.

Когда мы вышли на улицу, я спросил ее: «Ты знаешь, кто с тобой поздоровался? Это придворный!» Она не сказала: «Надо ж!» Она сказала: «Ага!..» — и потом спросила: «Мы купим мороженого?» Я понял, что водить ее за кулисы было не нужно.

Вспомнил я маленькую Надю через несколько лет, когда сам оказался в ее положении.

Высокая, стройная и смуглая девушка в глухой темно-синей суконной куртке и таких же штанах вела меня за руку из зрительного зала на сцену. Это была китайская Надя — Чжао Го-ин.



Только что она переводила мне на ухо содержание спектакля. Только что я, как когда-то маленькая Надя, открыв от изумления рот, смотрел на чудо, происходившее на сцене.

Женщина с лицом такой красоты, какой не бывает, да и не может быть у обыкновенных женщин, одетая в самое прекрасное, самое драгоценное платье, какое только может присниться, двигалась по сцене с таким изяществом, с такой невероятной грацией и сражалась на мечах со своими врагами с таким бесстрашием и такой акробатической ловкостью, что все это вместе взятое иначе, как чудом, и назвать было невозможно.

И вот теперь большая Надя ведет меня прямо к этому чуду, для того чтобы я мог передать ему от всех нас, русских, сидевших в зале, букет цветов.

Впервые в своей жизни я оказался за кулисами китайского театра, как когда-то девочка Надя впервые попала за кулисы театра европейского.

Я сказал сам себе «надо ж!» и, прижимая цветы к пиджаку, вошел на сцену.

Но все, что со мной произошло дальше, оказалось прямо противоположным тому, что было с маленькой Надей!

Вот она прямо передо мной — неземная героиня древней легенды. На расстоянии всего нескольких сантиметров от меня ее глаза, ее брови, ее руки. Так близко, что это кажется невероятным. Будто сто-

ишь рядом с ожившим произведением искусства. С такой тщательностью и таким мастерством положен грим, что лицо кажется подкрашенным фарфором. Как изумительно контрастны на его матовой розовости сине-черные глаза и влажные сверкающие зубы, как белоснежно чисты шелковые отвороты рукавов, как тонка гладь золотой вышивки, как сложен ее узор, к которому, забыв про мой пиджак, прижались теперь кудрявые хризантемы. — «Надо ж!»

Не бойтесь разглядывать близко все, что находится на сцене традиционного китайского театра: там нет кустов, превращающихся в фанеру. Подойдите к трону императора. То, что под полосой вышивки находится обыкновенный стул, вас не удивит и не огорчит: ведь вы видели это еще тогда, когда смотрели спектакль из зрительного зала. Но сама вышивка, какой бы прекрасной ни была она издали, все равно снова поразит вас, так как окажется выполненной с таким безукоризненным мастерством, о котором вы и не подозревали. Рассмотрите внимательно костюм стоящего рядом с героиней воина. Того самого, с которым у нее только что происходил бой. Возьмите в руки полу его одежды, и вам покажется странным, почему этот костюм не находится в музее и почему не в музее вот эта скатерть, синяя с серебром, что лежит на столе.

Какой же вывод я хочу сделать из сопоставления двух закулисных эпизодов на двух театральных сценах? Одной, на которую я приводил белокосую русскую Надю, и другой, на которую черноволосая китайская Надя привела меня?

Может быть, я хочу этим сказать, что созданное театральным художником оформление современного европейского театра — грубое, фальшивое, плохое и что единственно прекрасным является оформление спектаклей китайского театра, созданное «художником, которого нет», то есть традицией?

Нет. Проводя сопоставления форм и приемов решения спектаклей, я, как и в предшествующей главе, делаю это только для того, чтобы легче было объяснить сущность китайского театра. Я вовсе не предлагаю нашему театру отказаться от декораций, а актерам — начать перешагивать через несуществующие пороги, как не предлагаю и китайскому театру обязательно начать применять декорации и отказаться от действия с несуществующими предметами.

Я вовсе не считаю метод художественного оформления современного европейского театра плохим, и для меня нет ничего порочного в том, что раскидистый куст орешника, только что росший в огромном лесу, оказался раскрашенной фанерой. Я слишком много лет играл среди таких кустов, чтобы удивляться тому, что сзади они сколочены планками и что на тыльной стороне каменного дома написано «левый бок мадам Анго».



Сцена из пьесы „Битва за Ваньчэн“ (на сюжет „Троецарствия“).
Народный лубок XIX века



Сцена из пьесы „Опьянение Ян Гуй-фэн“. Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы

Нет, чудо театральной иллюзии в том и состоит, что фанера превращается в куст, а тюль — в облако. Но традиционный театр Китая не пользуется иллюзией как средством изображения, а раз нет иллюзии, так нечему и разоблачаться.

Декорации Вильямса к балету «Ромео и Джульетта» — это настоящее и вполне законченное художественное произведение, но каждый конкретный элемент этих декораций, взятый отдельно, — колонны, арки, ступени лестницы, деревья сада — самостоятельным произведением искусства не является. Все они выполнены в той степени приближенной имитации, которая необходима для того, чтобы, будучи поставленными в определенном композиционном порядке, они под лучами разноцветных прожекторов могли превратить сцену в часовню, сад или городскую площадь, то есть воссоздать эскиз Вильямса.

В традиции китайского театра нет имитации.

Ведь на протяжении сотен лет китайский традиционный театр не пытался ни удивить своих зрителей, ни восхитить их движущимися по заднику облаками или мерцающими звездами, вспышками молний или гаснущим закатом, рябью лунной дорожки или бурными волнами морского прибоя. Не было на китайской сцене ни объемных деревьев с корявыми стволами из папье-маше и наклеенными на черную сетку,

вырезанными из материи листьями, ни ковров из мешковины с нашитой на них зеленой мочалой, изображающей траву. Не сыпались на головы актерам рваные бумажки, имитирующие снег, не горели и не мигали засунутые в хворост красные лампочки, имитирующие костер.

И, вероятно, именно потому, что каждый отдельный элемент художественного оформления спектакля не стремился к имитации, к иллюзии, к подделке под правду, он и приобрел свойства самостоятельного произведения искусства, вполне законченного и по форме и по качеству исполнения. И среди этих элементов костюм занимает одно из самых важных мест.

Традиция китайского театра выработала режиссерскую композицию спектаклей, и хозяином сцены, в отличие от театра европейского, оказался только актер.

Та же традиция выработала один из самых драгоценных актерских гардеробов в мире, и хозяином формы и цвета спектакля оказался все тот же актер.

Его одел «художник, которого нет», но это великолепный художник, и картины, которые он с помощью актеров пишет каждый день в сотнях китайских спектаклей, — это прекрасные картины.





Роли

ЕСЛИ ВЫ СМОТРЕЛИ какой-нибудь спектакль, ну, положим, «Три сестры» в МХАТе, «Трактирщицу» в театре Моссовета или «Жизнь в цвету» в Ленинградском театре имени Пушкина, и если после спектакля вас познакомили с кем-либо из его исполнителей — с Тарасовой, Марецкой или Черкасовым, — вы непременно будете, разговаривая с вашим новым знакомым, искать черты того героя или героини, которые вам только что так нравились на сцене.

Вы будете искать Машу в Тарасовой, Мирандолину в Марецкой, Мичурина в Черкасове, и непременно найдете это сходство в улыбке

или прищуре глаз, в каком-нибудь незначительном жесте, в повороте головы.

Но вот если после спектакля китайского традиционного театра вас познакомят с актером, только что игравшим роль, то как бы вы ни всматривались, как бы ни следили за поведением вашего нового знакомого, вам, вероятно, не удастся найти ни одной черточки, которая выдала бы в нем героя спектакля.

На сцене стройная, красивая, молодая женщина. Описать ее походку, ее движения — невозможно. Пожалуй, наиболее правильно будет назвать их «медленно-непрерывными». Походка как бы перетекает в движение корпуса, движение корпуса становится движением плеча и локтя, а движение локтя переходит в движение кисти и заканчивается где-то на кончике пальца. Все в абсолютном ритме. В музыке. И высокие звуки девичьей речи, и поворот глаз на фарфоро-розовом лице.

После спектакля мы сидим за столом с человеком лет шестидесяти. У него простые, обычные движения пожилого мужчины и, как у большинства китайцев, красивые, но вовсе не сверхизысканные руки. Нельзя в этом человеке, имя которого Мэй Лань-фан, ни в одном, даже самом маленьком элементе его движений угадать молодую красавицу — «опьяневшую Ян Гуй-фэй».

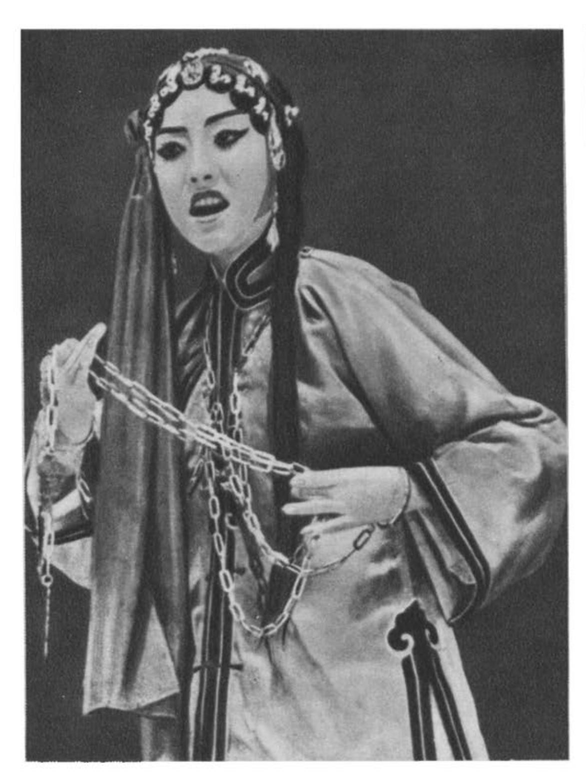
В городе Тайюане, за ужином, прямо против меня сидели две маленькие женщины, две китаянки: мать и дочь. Очень простые и скромные. Дочери лет, наверно, двадцать, матери за сорок. Они только что играли на сцене. Мать играла императрицу, дочь — служанку. Мы сидим и разговариваем через переводчика. Всеми силами я стараюсь угадать в моих собеседницах тех, кого только что видел на сцене. Слежу за руками. Обе пьют чай. Так же, как пью его и я. Вот дочь пододвинула матери чашку. Та взяла. Только что, не больше получаса тому назад, это же движение обе женщины сделали на сцене. Служанка передала императрице чашку с чаем, и та ее взяла. Но даже форма руки, в которой сейчас моя визави держит чашку, не похожа на руку императрицы.

Вы скажете, что же тут удивительного? Актриса на сцене пила чай в образе императрицы, а теперь пьет сама! Это правда, но все-таки хоть в какой-нибудь степени, пусть в самой маленькой, должны же были бы элементы личного совпасть с элементами образа!

Я — режиссер по профессии. Даже по чисто профессиональной привычке я должен был найти эти совпадения, и я их не нашел.

Но почему мне так интересно было их найти?

Да потому, что сцена, которую мы только что видели, была сыграна настолько великолепно, что я хотел понять и путь, каким это было достигнуто.





Артистка Пекинской музыкальной драмы Ду Цзин-фан в пьесе „Юй Тан-чунь“

Чтобы объяснить, что мне в этой сцене так понравилось, необходимо сначала рассказать ее сюжетную ситуацию.

У служанки есть брат. Враги этого брата задумали его погубить. Напоили пьяным, привели в комнату императрицы, уложили на кровать и задернули пологом в расчете на то, что, когда императрица придет в свою комнату и увидит на кровати спящего мужчину, она его убьет или прикажет убить.

Все так и сбывается, как они предполагали, кроме развязки. Императрица влюбляется в брата своей служанки, и сцена заканчивается объяснением в любви между красавицей императрицей и не менее красивым молодым человеком.

Центральным местом этой сцены является промежуток времени между приходом императрицы в спальню и тем моментом, когда она обнаруживает за пологом своей кровати неизвестного ей мужчину. Служанка, прибиравшая комнату, увидела спящего брата буквально



Артистка Ханьской музыкальной драмы Чэнь Бо-хуа в роли героини пьесы „Меч вселенной“

за минуту до прихода императрицы. Естественно, что вместе с насмерть перепуганной служанкой и мы, зрители, больше всего боимся того неизбежного, что должно произойти, то есть момента, когда императрица, чтобы лечь на кровать, откроет полог. Это тем более страшно, что императрица приходит в спальню уже в плохом настроении. Чем оно у нее было вызвано, я не знаю. Может быть, в словах императрицы, которых я не понимал и которые мне не успели перевести, что-нибудь и было сказано относительно причины плохого настроения. Тут важна была не причина, а самый факт. Результат же этого плохого настроения был очевиден по тому, как императрица пила чай.

Служанка почтительно подала ей чашку. Та взяла эту чашку, поднесла к губам и сейчас же отдернула, так как чай оказался слишком горяч. Императрица медленно повернула голову в сторону служанки. Пауза. Такая большая, что за служанку становится страшно. Она подошла, взяла чашку в обе руки и стала дуть, чтобы остудить чай. Вернула чашку императрице. Та поднесла ее ко рту и тут же опять отдернула и сердито и в то же время грациозно, если можно так выразиться — «царственно», сплюнула попавшую на язык чаинку. Опять поворот головы в сторону служанки. Опять пауза такой длины, что кажется, будто несчастной грозит смерть. И опять чашка возвращена.

По всем строгим законам системы Станиславского эта сцена была сыграна прекрасно. Обе актрисы были все время в образе и в абсолютном общении друг с другом. Точно ощущая задачи и сквозное действие всей сцены, они полностью верили в предлагаемые обстоятельства. Режиссерская композиция каждого куска была четкой и ясной.



Артистка Сычуаньской музыкальной драмы Чэнь Шу-фан в пьесе „Осенняя река“

Но, когда я спросил, кто поставил и разработал сюжет и актерские приспособления этого бессловесного эпизода — режиссер или же сами исполнительницы ролей, — мне ответили, что режиссера у спектакля нет, но и актрисы не сами разработали детали сцены. Они разработаны традицией. И несмотря на то, что вся сцена чаепития идет молча, физическое поведение императрицы и служанки зафиксировано и обязательно для исполнительниц в той же степени, в какой был бы обязателен текст.

Если бы в этот вечер актриса, играющая императрицу, заболела, то ее без всяких репетиций могла бы заменить другая актриса, знающая эту роль, даже если бы она работала в другой театральной труппе. И в том же самом месте сцены она так же точно обнаружила бы чаинку и вернула бы служанке чашку.



Сцена из спектакля „Месть рыбака“. Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы

Таким образом, для актеров китайского традиционного театра понятия пьесы и спектакля практически совпадают, так как фиксированными являются и текст, и музыка, и физическое поведение всех персонажей. Традиция хранит пьесу-спектакль в виде суммы ролевых партитур, так же как у нас хранятся фиксированные традицией ролевые партитуры классических балетов.

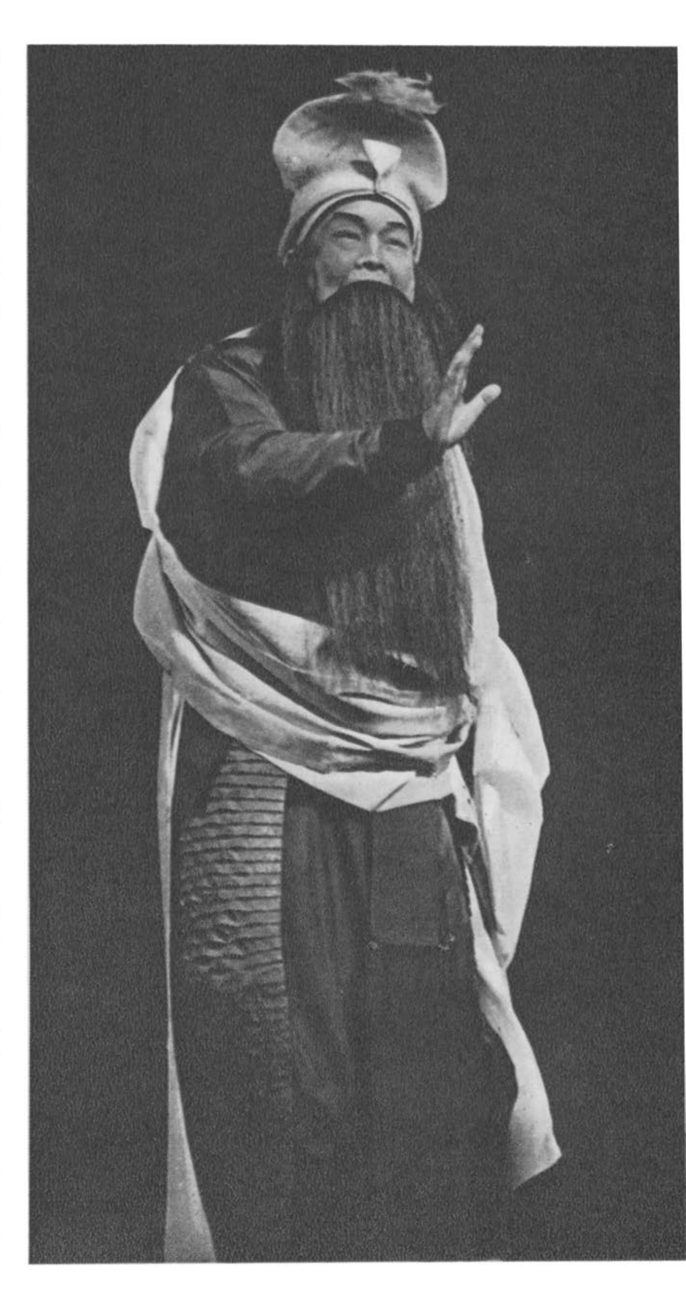
Процесс обучения актерской профессии в китайском традиционном театре в течение сотен лет был фактически процессом заучивания учеником пятидесяти-шестидесяти, а то и ста ролевых партитур. Причем заучивание это происходило, как правило, не по печатному и не по писаному тексту, не по книгам или рукописям, а путем изустной передачи этого текста от старшего поколения актеров младшему и наглядного показа физического поведения в каждом куске каждой роли.

Причина этого лежит прежде всего в том, что в старом Китае, где грамотность была доступна только очень небольшому кругу привилегированных и богатых, составлявших ничтожный процент по

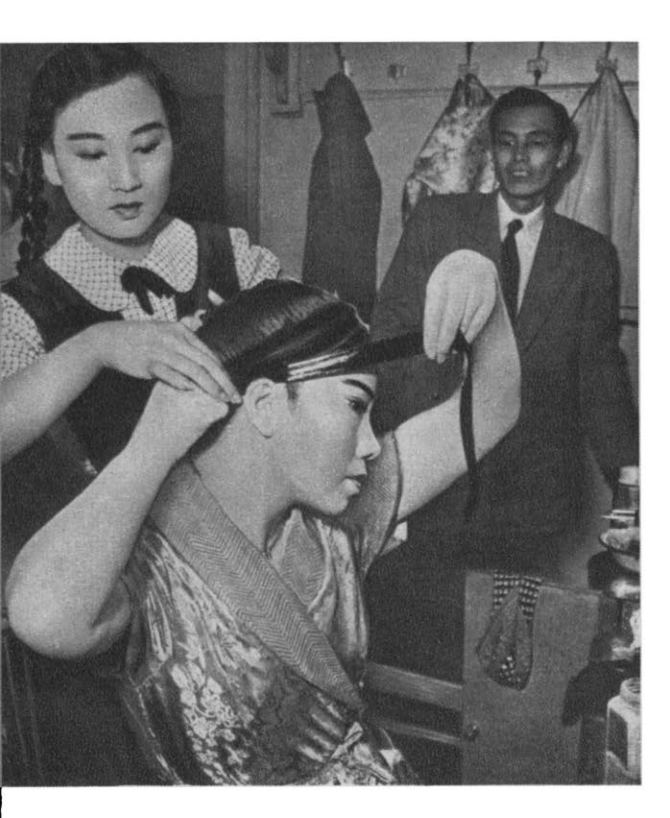
отношению к многомиллионной массе неимущих и бесправных, в этом феодальном Китае актеры в массе своей о грамотности не могли даже и мечтать.

Несмотря на то, что некоторые наиболее известные актеры зарабатывали огромные деньги, и несмотря на всенародную любовь к театру, подавляющее большинство актеров жило в постоянной нужде и бедности. Да и сама актерская профессия — как это часто бывало, а в какой-то степени сохранилось в некоторых странах и сейчас — считалась профессией стыдной, неуважаемой.

В сословной лестнице феодального Китая актеры официально стояли на предпоследней ступеньке. За ними шли нищие. Правда, сословные расслоения феодального китайского общества не доходили до кастовых, как это произошло в Индии или Японии, и юридически переход из одного сословия в другое считался возможным, но фактически огромное большинство актеров находилось на положении изолированной касты, живя обособленной жизнью, полной стойких кастовых традиций и суеверий. Конфуцианская мораль, всегда ставившая женщину ниже мужчины, по-видимому, была причиной возникновения традиции создания трупп, состоящих только из мужчин. Впоследствии возникли столь же тради-



В роли рыбака Сяо Эня артист Чжоу Синь-фан



Раньше чем накладывать грим, нужно широкой лентой туго затянуть кожу на висках

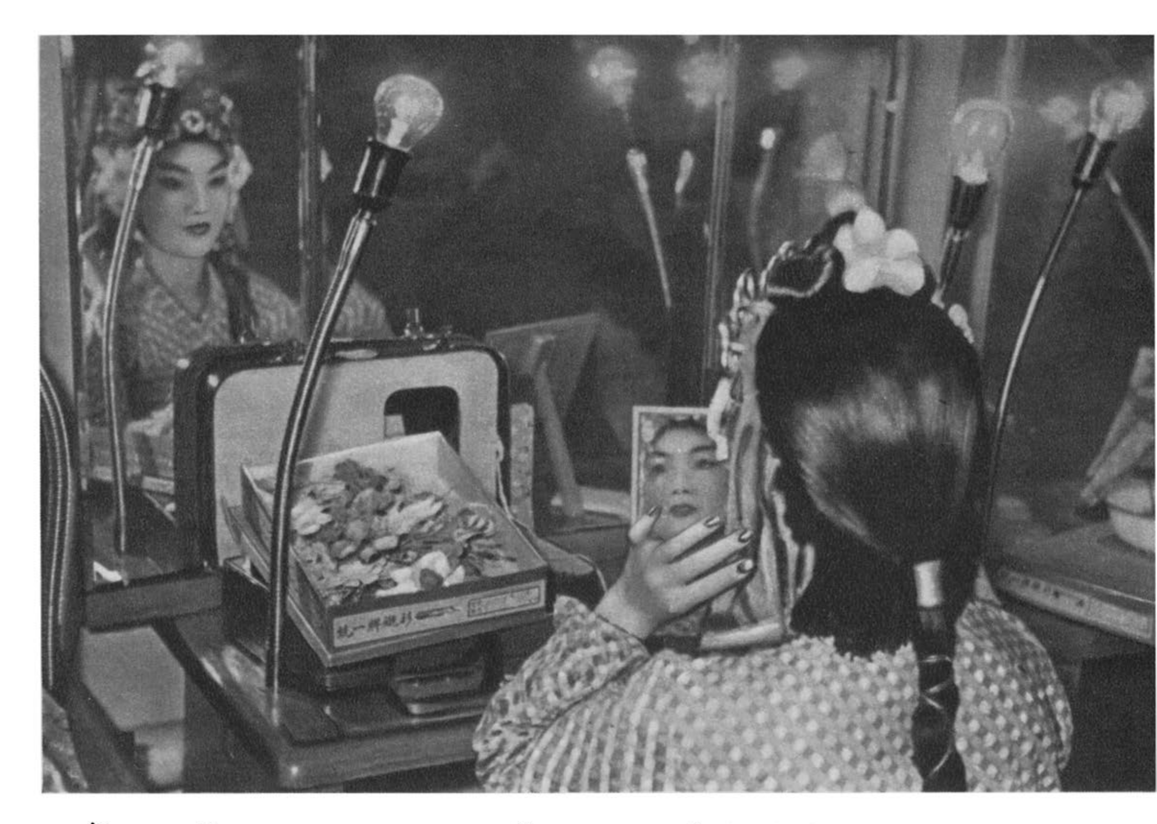
ционные труппы, в которых играли только женщины. Даже и сейчас помимо смешанных трупп существуют коллективы только женские и только мужские.

И если положение большинства актеров в старом Китае было не только тяжелым, но часто и оскорбительным, то положение учеников в общем мало чем отличалось от рабского.

Чаще всего обучение начиналось с семи-восьмилетнего возраста. Родители ученика подписывали контракт с крупным актером, хозяином театра или частной школы, по которому ребенок целиком переходил на содержание учителя-хозяина с полным и бесконтрольным ему подчинением. Даже видеться с родителями ему разрешалось только несколько дней в году. А когда ученики театральной школы шли по улице, они, как арестанты, не имели права с кем бы то ни было заговорить.

После окончания обучения молодой актер в течение ряда лет должен был отдавать весь свой заработок или большую его часть учителю-хозяину. На все эти обусловленные тем же контрактом годы хозяин обычно приставлял к молодому актеру музыканта. Тот следил за точностью выполнения контракта, одновременно продолжая педагогическое руководство молодым актером, так как все поведение актера на сцене китайского театра — монологи, диалоги, арии, психологические или сюжетные смены кусков, сцены сражений во всех без исключения спектаклях традиционной музыкальной драмы — целиком связано с музыкой и прежде всего с ритмом.

Сама учеба состояла из бесконечных чисто механических тренировок голоса, акробатических движений и заучивания мотивов и текстов. Все это, как я уже говорил, только с голоса и показа, так как и ученики и преподаватели чаще всего были неграмотными.

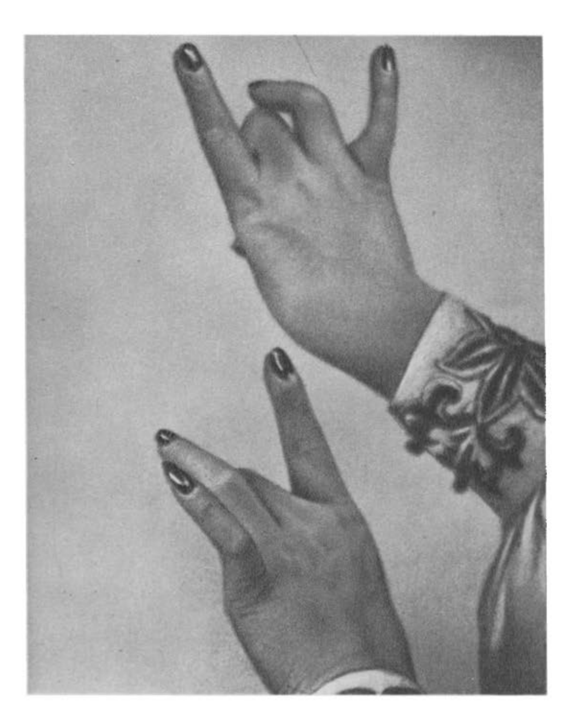


За гримировальным столом

Таким образом, если не все, то большинство ролей, играемых актером традиционного китайского театра, — это роли, которым он обучен с детства и в которых натренирован многократными повторениями в абсолютно традиционном их рисунке.

Как правило, все роли данного актера относятся к одному точному и определенному амплуа. Так как в современном европейском театре понятие «амплуа» как постоянная специальность актера более или менее стерлось и один и тот же актер довольно часто исполняет роли совершенно разных амплуа — сегодня играя Мальволио, а завтра Гамлета, — то я в перечислении амплуа китайского традиционного театра буду сравнивать их с теми определениями, какие были приняты в европейском, в том числе и русском, театре в конце девятнадцатого, начале двадцатого века. Естественно, что сравнения мои могут быть только приблизительными, так как полных аналогий тут нет.





Характерные позиции женских рук

То, что у нас называлось «героиня», в китайском театре определяется словом «дань». Если это честная молодая жена, то в таком случае роль причисляется к разряду «чжэндань», или «цинъи». Особенностью этого амплуа является большое количество вокальных монологов, то есть арий.

Если это девушка — «хуадань», то в этом амплуа преобладают интонационно-речевые монологи и диалоги. Переводя на европейскую терминологию, «чжэндань» можно назвать молодой героиней, а «хуадань» — в зависимости от характера роли — инженю либо субреткой.

«Даомадань» — девушка-воин. Можно было бы считать ее трагической героиней, но дело в том, что китайские Жанны д'Арк обязаны не только призывать к сражению, но и уметь сражаться сами. Вот почему это амплуа требует прежде всего огромного чисто акробатического мастерства.

«Сяодань». Приставка «сяо» делает всякое существительное, всякое имя собственное уменьшительным. Амплуа «сяодань» так и называется — «малышка». Это совсем молодые девушки, подростки, девочки, то есть, по нашему, — травести.






Мимика женского лица

«Лаодань» — пожилая женщина, старуха.

«Цайдань» — это женские характерные комические роли. Амплуа довольно широкое. Это может быть и просто безобидная дура и злодейка.

Герои-мужчины называются «шэн».

«Ушэн» — это героические роли воинов, требующие владения акробатическими приемами сражения.

«Вэньшэн» — это герои главным образом штатские (чиновники, ученые).

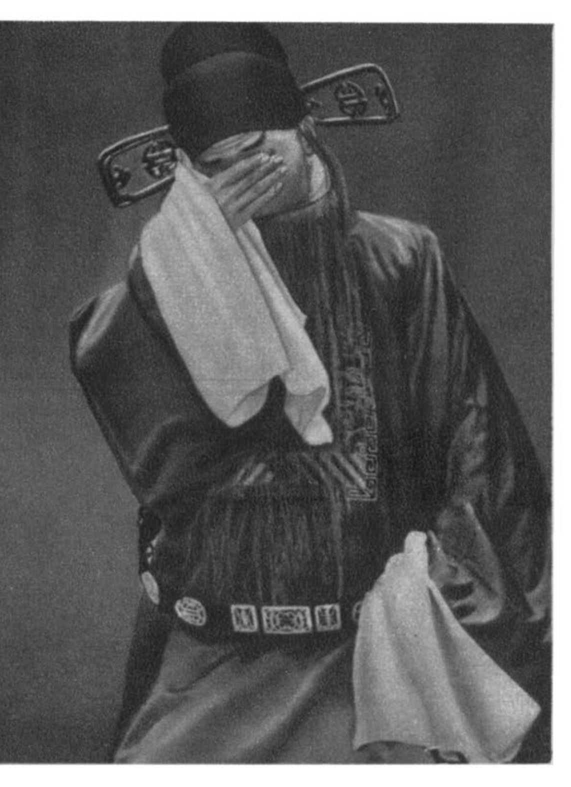
«Лаошэн», или «чжэншэн», — пожилой благородный герой.

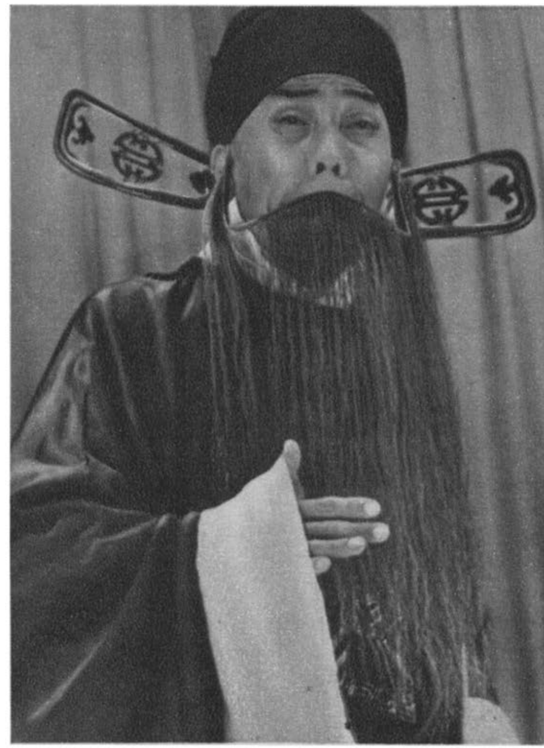
«Сяошэн» — молодой герой, юноша, мальчик.

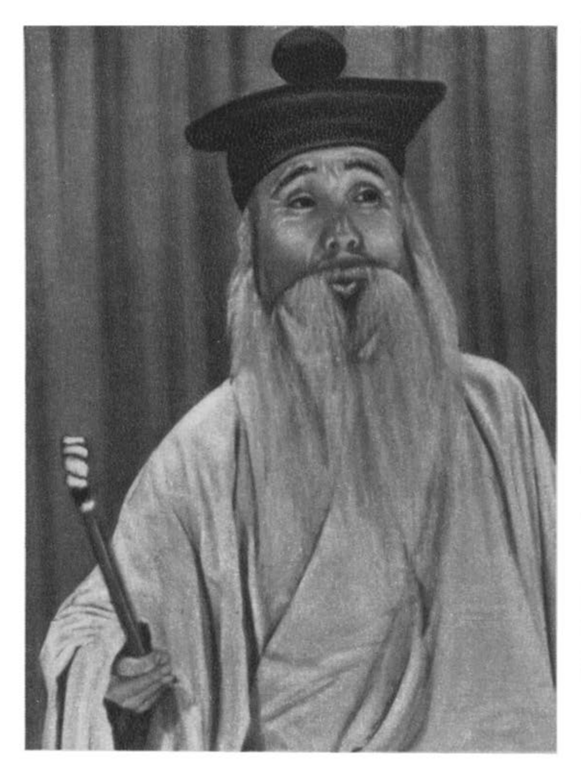
«Чоу» — комик, злодей, предатель. Внешним признаком этого амплуа является обязательное белое пятно на лице. Иногда оно захватывает только нос, иногда распространяется на лоб и подбородок.

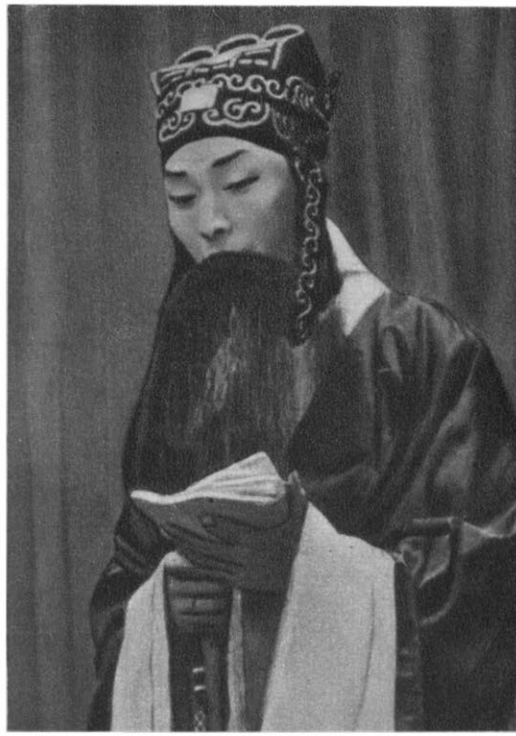
«Дахуалянь», или «большие раскрашенные лица». Это амплуа отчасти похоже на резонеров, но только отчасти, так как большинство «раскрашенных лиц» — это военные, советники или полководцы. Их появление на сцене и внешне и по сюжету всегда значительно и весомо. Их костюмы драгоценны, очень красочны и массивны. Их движения торжественны и несколько замедленны даже в сценах сражений. Их характеры закончены, цельны и, как я уже говорил, закреплены внешне в определенном рисунке грима и в определенном его цвете. Матово-белый — злодей, красный — добродетельный, черный — честный, золотой — принадлежащий к потустороннему миру.

Ханьский министр Чжан Цан из пьесы „Украденный документ“









Персонажи пьесы „Украденный документ“

Наличие фазаньих перьев на шляпе свидетельствует о том, что данный персонаж принадлежит не к коренным китайцам, а к какому-нибудь племени. Он может быть также повстанцем, иноземцем или оборотнем. Если за спиной героя находятся флажки-вымпелы, значит, это военачальник. В давние времена такие вымпелы давались адъютанту, чтобы тот мог, предъявляя их, тем самым подтвердить, что устное распоряжение действительно принадлежит военачальнику.

Кроме этих основных амплуа, — а я перечислил не все, — существуют еще бессловесные роли, которые тем не менее нельзя считать похожими на роли наших статистов, так как китайские бессловесные роли требуют большой выучки и тренировки. Это слуги, носильщики паланкинов, кули.

Амплуа для актера традиционного китайского театра — это гораздо более точное понятие, чем для актера современного драматического театра, и, пожалуй, даже более точное, чем для актеров комедии дель

арте, так как возможность играть роли «даомадань» или «сяодань», «ушэн» или «сяошэн» зависит не только от внешних данных актера, не только от его голосовых данных и даже не только от характера его таланта, но прежде всего от тех связанных с амплуа профессиональных навыков, которым он обучен, причем навыки эти часто совсем непригодны для других амплуа.

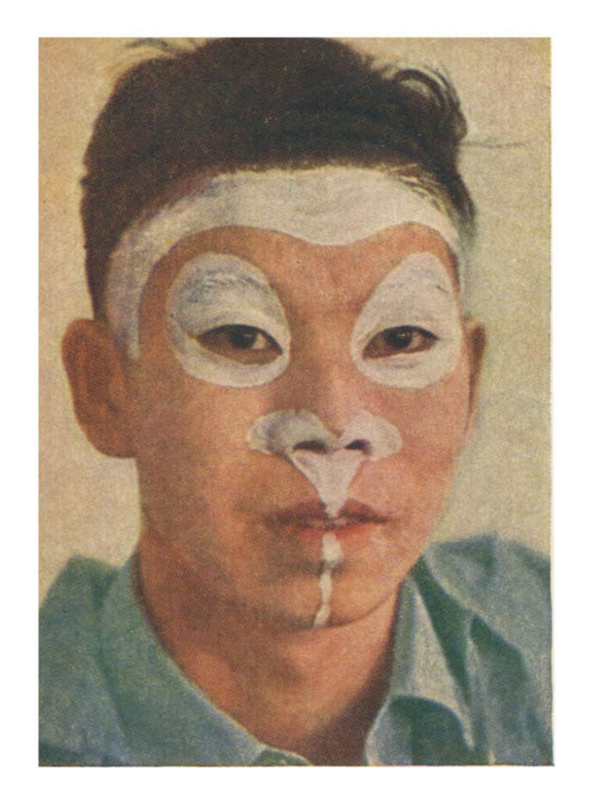
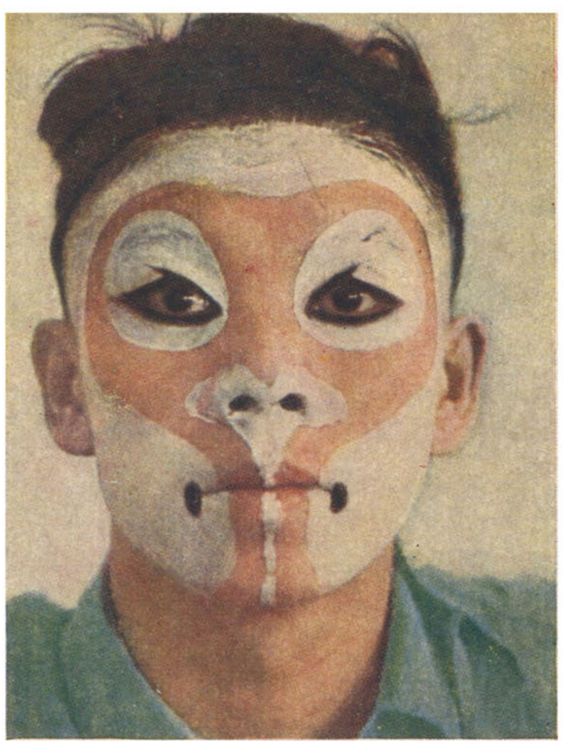
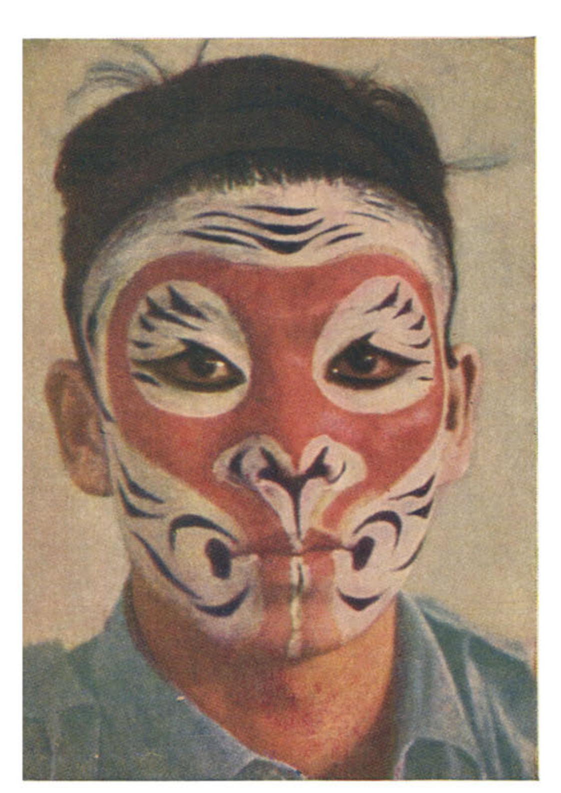
Однажды во время нашей товарищеской встречи с китайскими актерами один из них спел арию из какой-то своей роли. Я обратил внимание на то, что во время пения он все время прикрывал рот рукой, как бы загораживая его от зрителей. На мой вопрос, почему он это делает, мне ответили: «Потому что этот актер играет роли «лаошэн», то есть пожилых героев». Но какое же отношение имеет возраст изображаемых актером персонажей к необходимости закрывать рукой рот? Оказывается, самое непосредственное.

В китайской драматургии, в отличие от драматургии европейской, роли пожилых героев гораздо чаще являются ведущими, чем роли молодых. Особенно это относится к пьесам историческим. Амплуа пожилых героев требует обязательной бороды. Как я уже говорил, борода эта не приклеивается, а подвешивается особыми крючочками к ушам. В зависимости от характеристики героя она может быть черной, белой и даже красной, но это всегда очень плотная борода, сделанная из крашеного волоса яка. Она целиком закрывает рот актера, делая его невидимым. Актер, выступающий в амплуа пожилых, привыкает к особой артикуляции во время пения, которая считается некрасивой, если нет бороды.

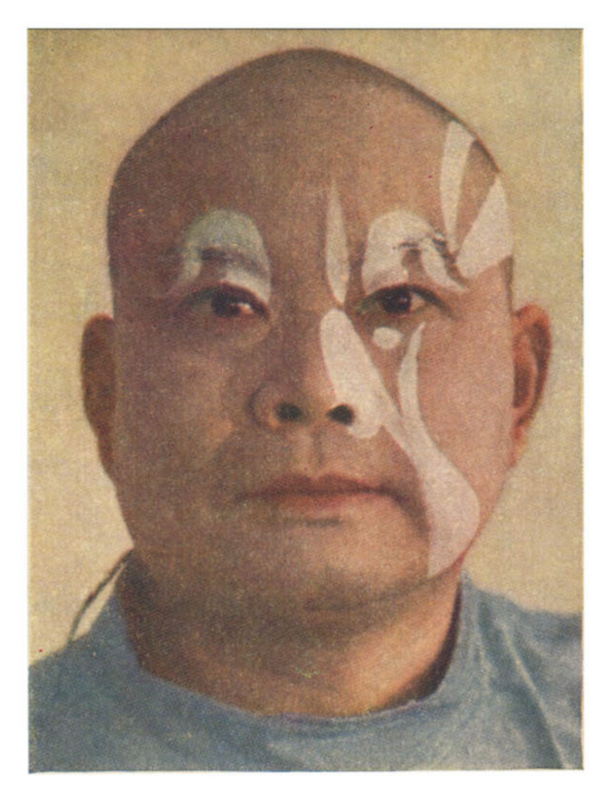
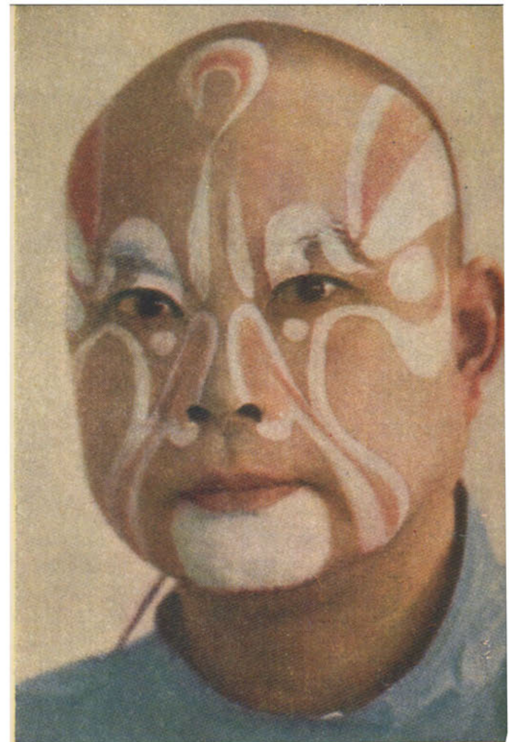
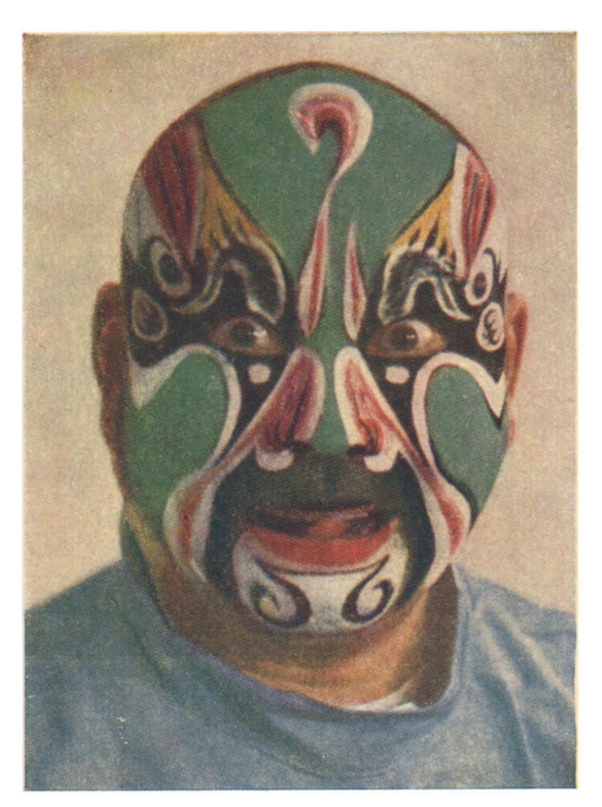
Вот почему незагримированный актер держал руку около рта, закрывая этот рот так же, как закрывала бы его борода.



Артист Сунь Чжэн-ян в роли Лоу А-шу (амплуа „чоу“) в спектакле „Пятнадцать тысяч монет“. Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы


Последовательное наложение грима для роли царя обезьян Сунь У-куна (артист Чэнь Чжэн-чжу)

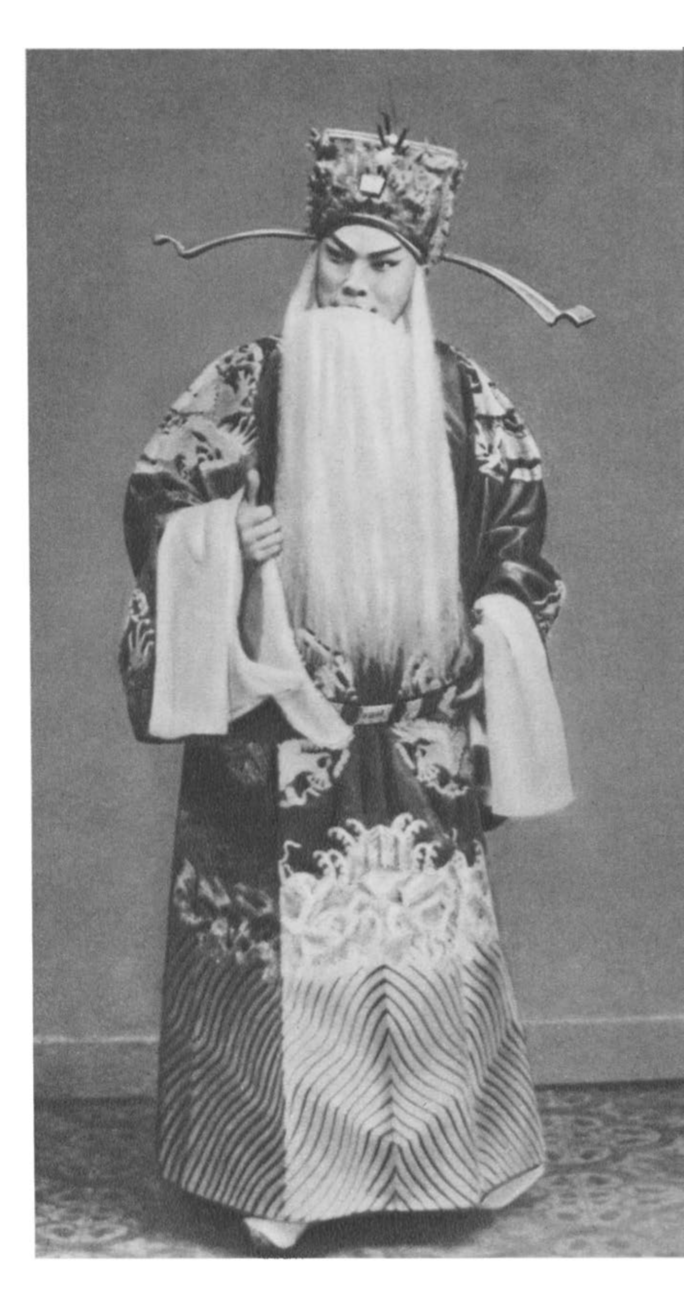

Грим Ни Жуна в пьесе „Месть рыбака“ (артист Ван Чжи-куй) не менее сложен, чем грим царя обезьян

Каждое амплуа требует от актера и особой манеры пения, и особой манеры произнесения разговорного текста, и даже особой походки.

Актриса, выступающая в амплуа «лаодань», то есть старых женщин, может и не суметь пройти той походкой, которая обязательна для девушки-воина — «даомадань». Актриса же, играющая служанку — «хуадань», не умеет ходить походкой, которой ходят актрисы, играющие острокомические или отрицательные женские роли — «цайдань», то есть сводниц, злых хозяек, сплетниц и т. д.

Когда я рассказываю московским актерам о тех законах, по которым работают актеры китайского традиционного театра, мои собеседники обычно задают один и тот же вопрос: «А в какой же степени может проявиться личное творчество актера китайского традиционного театра? Если буквально каждый его жест, каждая мизансцена и, наконец, каждая деталь характеристики образа зафиксированы традицией и не могут быть другими, то не исчезает ли творческий момент в самой игре?»

Вопрос естествен и законен, но я в таком случае предлагаю вспомнить, что европейский певец, поющий какой-либо романс и обязанный соблюдать каждую ноту и каждую долю такта, тем не менее внутри этой



Артист Пекинской музыкальной драмы Ли Хэ-цзэн в спектакле „Храм Ганьлусы“

абсолютно жесткой формы имеет полную возможность проявить свою творческую индивидуальность. Если он сам по-настоящему индивидуален, а не безлик, если он действительно талантлив, то его исполнение всегда будет отличаться от исполнения другого певца, поющего тот же самый романс.

Может быть, еще более наглядным будет в качестве примера взять партию нашей балерины в классическом балете. Уланова, Лепешинская и Плисецкая, танцуя одну и ту же партию, почти совпадают во всех своих абсолютно зафиксированных движениях, и в то же время зрители отличают творческую индивидуальность каждой балерины.



Сцена из спектакля „Нефритовый браслет". Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы. В роли тетушки Лю (амплуа „цайдань") — артист Сунь Чжэн-ян

Как ни странно, фиксированная точность в театральном творчестве не противоречит ощущению импровизации внутри точного рисунка, как не противоречит она этому ощущению и у музыканта-исполнителя. Чем точнее изучена пианистом его партия, тем вдохновеннее и импровизационнее ощущает он себя в момент исполнения.

Эпизоды сражения из спектакля Пекинской музыкальной драмы „Дебош в Небесном дворце"

Когда мы смотрели китайский спектакль, мне всегда хотелось понять, могу ли я отличить актера более способного, более талантливого от актера менее талантливого, имею ли я право судить о качестве игры, если не знаю законов этой игры.

Поэтому я всегда спрашивал или переводчицу Надю, или товарища У Сюе, актера и режиссера, правильно ли мне кажется, что вот этот актер лучше, а вот этот хуже. Так как наши отношения были абсолютно товарищескими и откровенными, то я знал, что в том случае, если определю что-то ошибочно, мне так и скажут, что я ошибаюсь.

Но чаще всего я не ошибался. И это вовсе не свидетельствовало о моей прозорливости, а только о том, что творческая активность, талантливость актера, его, так сказать, действенная сила не сковываются точностью и фиксированностью рисунка роли.

Я уже описывал эпизод, разыгранный актером и актрисой, изображавшими дровосека и девушку-лисицу. После концерта, на котором показывалась эта сцена, меня попросили откровенно рассказать актерам, что мне понравилось и что не понравилось в их игре, тем более что это были молодые, начинающие актеры. Я, конечно, предварительно проверил у китайских товарищей правильность моей оценки, а она состояла в том, что девушка играла лучше, а ее партнер — несколько хуже. Лучше актриса играла потому, что больше находилась в образе, больше была влюблена, яснее была ее конечная цель, ее „сверхзадача", в то время как дровосек такой точной задачи не ощущал, влюблен был меньше, несмотря на то, что по смыслу он-то и должен был быть наиболее влюбленным.

Все это я рассказал, ссылаясь на практику работы над ролью советских актеров и, конечно, прежде всего на систему Станиславского.

Мне было приятно, во-первых, что многие поддержали меня в этой оценке, предъявляя к дровосеку те же требования, которые предъявил и я, во-вторых, — и это мне было особенно приятно, — что мои собеседники хорошо знали систему Станиславского и даже были в курсе той дискуссии о „методе физических действий", которая в свое время возникла на страницах нашей печати.

Внутренней насыщенности ролей в китайском театре не мешают и не противоречат даже те сцены и эпизоды, которые отведены сплошной акробатике. Акробатическая пантомима занимает совершенно особое место в традиционном китайском спектакле. Пожалуй, это то, что наиболее поражает всякого европейского зрителя. Есть роли, почти целиком построенные на физическом движении, причем главным образом на движении акробатическом. К таким ролям принадлежит, например, роль царя обезьян.

Я уже рассказывал об этом герое романа „Путешествие на Запад",



Сцена из спектакля „Охота на тигров“ (по роману „Речные заводи“)

отдельные моменты которого послужили сценарием для ряда пьес. Мы видели две такие пьесы. Одна называлась „Дебош в Небесном дворце“. Царя обезьян играл совсем молодой актер и в то же время один из самых знаменитых актеров Пекина — Ли Шао-чунь. Бой между войском обезьян и небесным войском весь состоял из акробатических движений, падений, прыжков, сальто, но особенно интересна была акробатика самого героя. Она являлась как бы зерном роли. С лицом, загримированным под мордочку обезьяны, с быстрыми черными глазами и улыбающимся оскалом рта, с движениями одновременно и четкими и чуть-чуть по-звериному неуклюжими, обнаруживающими чудесную наблюдательность актера, Ли Шао-чунь двигался по сцене, как может двигаться только человек с высоконатренированным телом. Он еле заметным поворотом корпуса обманывал воина, ударяющего его мечом, и меч проходил буквально в миллиметре от головы царя

обезьян. Он падал навзничь, изображая, будто его убили, и взлетал вверх, как пружина, опрокидывая своего противника. Это нельзя было назвать балетом. Это нельзя было назвать и акробатикой. Тут не было танца и не было бессюжетной, бестемной демонстрации акробатического трюка. Это была великолепно сыгранная роль, но сыграть ее не акробат не мог бы, как не мог бы сыграть и акробат, если бы одновременно он не был драматическим актером.

Я не знаю ни одного европейского актера, который сумел бы сыграть роль царя обезьян так, как играет его Ли Шао-чунь.

Эта высокая тренированность тела китайского актера проявляется даже в тех случаях и в тех ролях, в которых нет никакой акробатики.

В обоих вариантах пьесы о Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай — и в сычуаньском и в шаосинском — есть сцена, где несчастная Чжу Ин-тай приходит к могиле своего возлюбленного. Выходит она с левой от зрителя стороны сцены, приближается к рампе и, повернувшись, вдруг видит могильный камень, стоящий в центре у самого задника. Девушка падает на колени, на коленях же быстро пробегает несколько метров и обхватывает камень руками, как обняла бы она мужа.

Это — одно из самых сильных, самых патетических мест спектакля. И, конечно, в этот момент не думаешь о трудности быстрого пробега на коленях в длинном и сравнительно узком белоснежном траурном платье. Но нетренированное тело сделать это не могло бы.

А какую же тренировку нужно иметь, чтобы стать участником батальной сцены?

Мы видели пьесу, которая называлась «В горах Яньданшань». В финале воины народного героя Мэн Хай-гуна приступом берут крепость императорского полководца Хэ Тянь-луна. На сцене по диагонали натянута широкая полоса с нарисованной на ней крепостной стеной. Ширина этой полосы, а значит, и высота стены, вероятно, около двух метров. Во всяком случае, выше человеческого роста. Воины, бравшие крепость, с разбегу перепрыгивали через эту стену. Причем перепрыгивали, делая сальто и пролетая над стеной головой вперед, то есть, говоря языком гимнаста, «приходили на руки».

Иногда бой длится без остановки и десять, и двадцать, и больше минут. В нем участвуют и десять, и двадцать, и больше актеров. Это сплошная акробатика и жонглирование мечами и пиками. Сражение идет без единого слова. Звенят тарелки, стучат барабаны оркестра, но пики и сверкающие мечи на сцене ударяются друг о друга почти беззвучно и никогда не заденут ни одного актера, хотя все время кажется, что еще секунда, еще доля секунды — и кто-нибудь будет если не убит, то изранен.

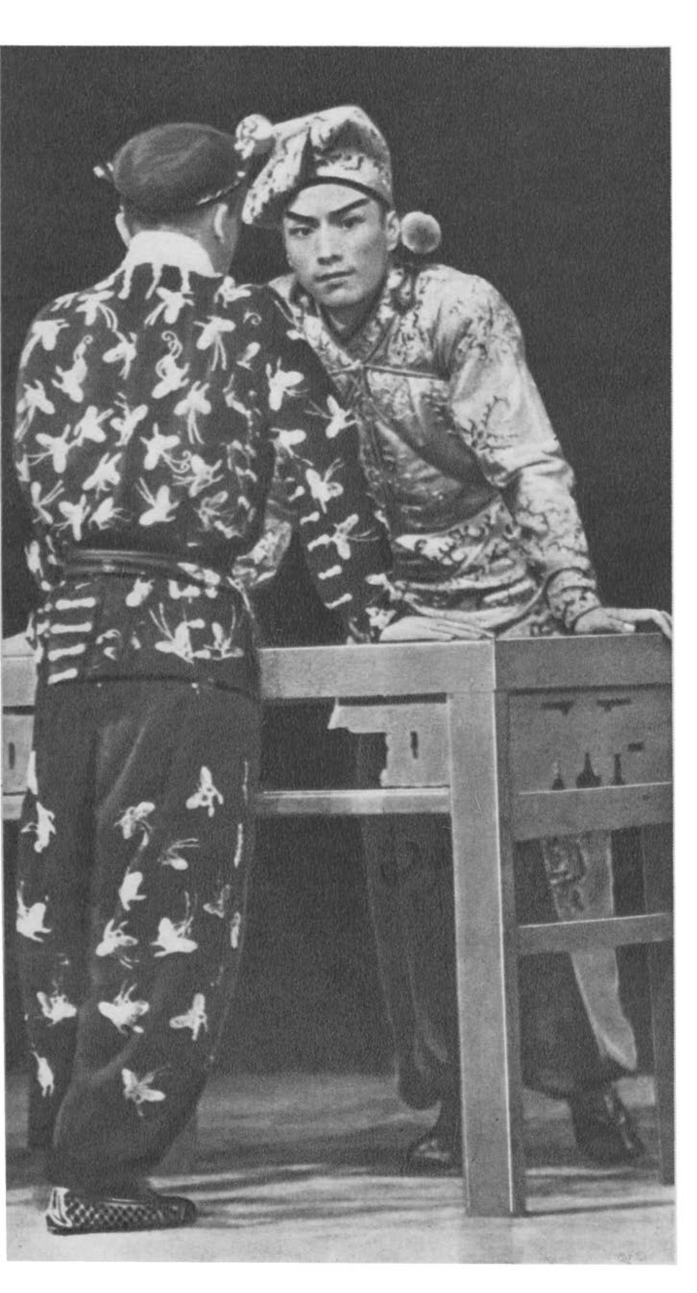


Сцена из спектакля „В горах Яньданшань“.
Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы

Это буквально пир мастерства, и в то же время весь эпизод живет в напряженности сюжета, в действии, а зрители — в волнении за героя или героиню. Героиня эта, молодая, стройная и хрупкая, только что спевшая арию и только что двигавшаяся по сцене с грациозностью феи, вдруг появляется из-за кулисы в огромной сверкающей военной шапке с двумя двухметровыми перьями, мечущимися по сцене, как большие серые молнии. В руках героини кривые сабли, извивающиеся с такой быстротой, будто их не две, а по крайней мере четыре или шесть. Прямо на нее с двух сторон сцены летят две красные пики. Она парирует их удары саблями так, что каждая из пик оборачивается вокруг каждой сабли и летит одна в левую, другая в правую кулису. Но следом за этими двумя пиками, направляясь прямо к голове бесстрашной героини и бесстрашной

Пекинский театр музыкальной драмы. „Саньчакоу“





Враги и не подозревают...

актрисы, летят новые две. Девушка падает навзничь и, лежа на спине, отбивает одной и другой ногой обе пики таким образом, что они проделывают в воздухе по два полных оборота и возвращаются в руки тех, кто их бросил.

В классическом репертуаре китайского театра существует сцена, носящая название „Саньчакоу". Как мне кажется, сцена эта по своей композиции, по слитности ее формы (то есть средств выразительности) с содержанием (то есть развитием сюжета) принадлежит к лучшим образцам мировой драматургии, причем и содержание ее и форма глубоко национальны и органичны для китайского театра, так как нет иных театральных средств изобразить сюжет этой сцены, кроме тех, которые для этого мобилизованы.

Вся сцена представляет собой акробатическую пантомиму. Ее сюжет довольно прост и построен только на недоразумении, рожденном темнотой.

На постоялом дворе останавливается сосланный императором опальный полководец. Ему надо только переночевать и утром же ехать дальше, так как враги замышляют его убить. Хозяин постоялого двора отводит полководцу какое-то внутреннее помещение. Появляется молодой воин—друг полководца. Он узнал о заговоре и спешит



...что они так близко

на помощь. Хозяин, приняв его за подосланного убийцу и скрыв, что полководец находится здесь, укладывает нового постояльца спать (постелью служит стол) и, погасив свечу, уходит.

Гость засыпает, а хозяин возвращается на сцену с мечом в руке, чтобы убить спящего. Тот, услышав шаги, проснулся. В темноте возникла драка. На ее шум прибежал проснувшийся полководец, тоже ввязался в драку и, вероятно, убил бы или ранил своего друга, если бы вновь не появилась зажженная свеча, которая и выяснила происшедшее недоразумение.

Итак, весь конфликт сюжета построен на том, что действие происходит в темноте. Не в полумраке, а в полной, абсолютной темноте, в которой герои не видят друг друга.

Если эту безусловную темноту действительно установить на сцене, то ничего не будут видеть не только герои, но и актеры, исполняющие роли этих героев, и, наконец, зрители.





Наконец-то сошлись

К этому надо добавить еще и то, что сцена идет молча, и по сюжетным обстоятельствам в ней не может быть никаких разговоров, так как иначе герои узнали бы друг друга по голосам и конфликтное недоразумение исчезло бы.

Совершенно естественно, что демонстрация действия невидимого и неслышимого — вещь невозможная, абсурдная.

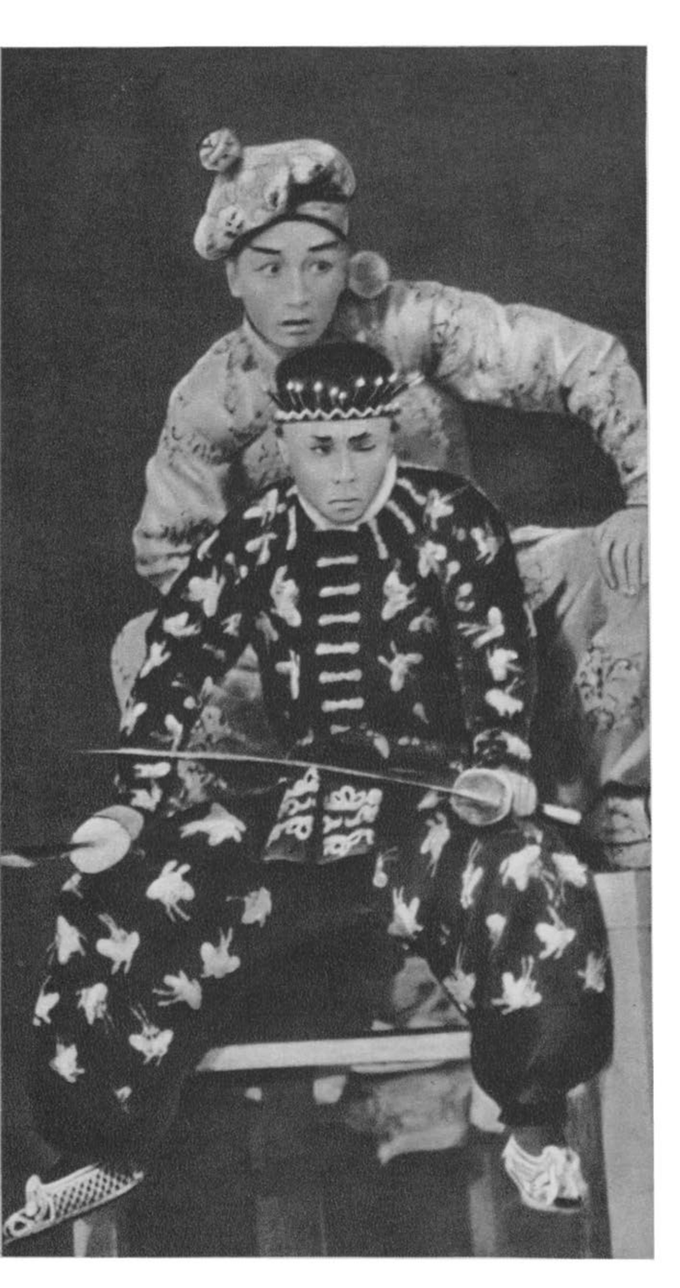
У европейского драматурга, не имеющего в своем арсенале таких средств изображения, как игра актеров с воображаемыми предметами, вероятно, и не могла бы возникнуть мысль перевести эпизод, происходящий в темноте, с языка литературного, умозрительного,



Силы равны

на язык сцены, то есть сделать темноту зрелищем.

Но для драматурга китайского традиционного театра — вне зависимости от того, имеет ли этот драматург имя и фамилию, или же он лицо собирательное, — привыкшего к тому, что зритель верит и считает реальностью воображаемую дверь или воображаемую лодку, такое изображение невидимого не могло служить препятствием. Для этого надо было только предложить зрителю вообразить темноту и считать ее условно существующей в течение всей сцены. Сделать это внутри законов и традиций китайского театра очень просто. Нужно только



принести на сцену горящую свечу и потом погасить ее. Общий свет на сцене остается тем же самым, но с того момента, как свеча погашена, и до того момента, как она будет вновь зажжена, все зрители, все до единого, знают, что комната постоялого двора, в которой развивается действие, погружена в темноту, непроницаемую для всех действующих лиц.

В этом нет никаких сомнений не только у китайских зрителей, но и у зрителей некитайских, так как темнота утверждается каждой секундой поведения героев.

Основное наслаждение зрителя в том-то и состоит, что он видит то, чего герои не видят. Они, как слепые, ищут друг друга, часто находясь на расстоянии одного сантиметра, причем один в это время, стараясь поймать противника за ноги, присаживается на корточки, а другой, не догадываясь об этом, тычет вокруг себя шпагой, попадая в воздух, и шпага эта проходит над головой невидимого врага, чуть ли не задевая его волосы. Дерущиеся теряют друг друга так же неожиданно, как и обнаруживают, а обнаружив, промахиваются шпагами и по инерции летят кульбитами через всю сцену. Напряженность и одновременно юмор положений доходят до предела, когда к двум дерущимся присоединяется еще и третий.

И снова они потеряли друг друга



Финал

Сцену эту я видел еще до поездки в Китай в исполнении китайских артистов в Центральном Доме работников искусств. Москвичи с восторгом и полным пониманием происходящего следили за игрой артистов, все время сопровождая ее аплодисментами и хохотом, потому что эти бессловесные сцены не менее великолепны по остроте конфликтного недоразумения и не менее завершены по своей форме, чем классические для европейской сцены эпизоды «недоразумений» в комедиях Мольера или Шекспира.

●

Рассказывая обо всем том, что видел в китайском театре, я все время ощущаю ту огромную ответственность, которая на меня ложится не только перед советскими читателями, но прежде всего перед теми, о ком я пишу, — то есть перед китайскими актерами.

В главе, которая называется «Роли», эта ответственность увеличивается вдвое, потому что в ней я говорю о том, что составляет основу актерской профессии, ее тело.

Быть актером — это значит уметь играть роль. Уметь играть роль — это значит уметь быть другим человеком. Десять, пятнадцать, двадцать минут, полчаса, час — столько, сколько позволил автор и режиссер. Уметь эти минуты или часы прожить чужой жизнью, как своей собственной.

Я актер по профессии. Я знаю, как трудно без пробелов, без выскакиваний из ощущения слитности с образом прожить чужой жизнью весь спектакль от начала до конца. Как часто то в одном, то в другом месте сцены, картины или акта чувствуешь себя голым, на секунды или на долгие минуты теряешь веру в происходящее и потом опять влезаешь в чужое тело и чужую душу, сливаешься с ними. Тогда все становится на свои места, и условные обстоятельства действия, сохраняя эту условность, одновременно становятся органическими, конкретными и тем самым как бы безусловными.

Описывая исполнение ролей китайскими актерами, я, естественно, обращал внимание на те средства актерской выразительности, на те приемы игры, которые были для меня новыми и которые не применяются ни на советской, ни вообще на европейской сцене, но я был бы очень виноват перед китайскими актерами, если бы на основании изложенного мною в этой главе вы, читатели, могли бы подумать, что основными профессиональными качествами китайского актера являются знание суммы технических приемов и традиционная точность их применения.

Эти особые приемы сценической выразительности отличают актера китайского традиционного театра, но они вовсе не исчерпывают тех свойств, которыми китайский актер должен обладать.

Основным и абсолютно обязательным свойством китайского актера является то же самое умение жить чужой жизнью, как своей собственной. В этом основном свойстве актер китайского традиционного театра ничем не отличается от актера театра европейского. Пожалуй, можно даже сказать, что именно благодаря закрепленности и точности амплуа ощущение слитности с изображаемым героем у китайского актера особенно органично, как органично оно было и у актеров комедии дель арте и, наконец, как предельно органично оно у актера одной роли—Чарли Чаплина.

Во всяком случае, процесс игры на сцене для китайского актера не состоит только в виртуозном повторении последовательных физических или словесных действий. Как и у всякого актера, действия эти возникают от определенных душевных эмоций, вызванных обстоятельствами сюжета, темы, внутренней характеристики образа. Идейная насыщенность роли,

Мэй Лань-фан в спектакле „Меч вселенной“



эмоциональная наполненность поступков и создают ту органичность, которую мы воспринимаем как сценическую правду и в которой только и возможно полное раскрытие актерского мастерства.

Вот эта идейная насыщенность и абсолютная вера в реальное существование изображаемого лица и позволяют не только хранить традиции, но и развивать их.

Многие пьесы идут на сцене китайского театра в течение столетий, сохраняя общую структуру сюжета и положений. Но роли и образы этих спектаклей-пьес (как я уже говорил, для китайского традиционного театра это почти идентичные понятия) приобретают новые свойства и новые черты. Каждый крупный, каждый действительно талантливый китайский актер, наследовавший от своего учителя роль, непременно развивает и дополняет ее. Найденное этим актером сливается с традицией и передается новым исполнителям.

Один из самых лучших современных актеров традиционного театра пекинской формы, Мэй Лань-фан, являющийся гордостью китайского народа, внес очень много своего, нового в исполнение классических ролей. Он новатор внутри традиций. И именно за это, за то, что он всей силой своего таланта, всем трудом своей многолетней актерской жизни одновременно и утверждает традиционный театр, пользующийся всенародной любовью, и вливает в него новую, свежую кровь, за это и любит и чтит его китайский народ.





Мои коллеги

БОЛЬШЕ ТРИДЦАТИ ЛЕТ я выступаю с куклами на концертах. Четверть века руковожу Государственным Центральным театром кукол.

Когда перед спектаклем или в антрактах зрители нашего театра заходят в музей, сквозь стекла витринных шкафов на них глядят и советские куклы и куклы, родина которых — Италия, Франция, Англия, Соединенные Штаты Америки, Германия, Чехословакия, Венгрия, Польша, Румыния, Индия, Бирма, Турция, Иран. Но до недавнего времени, кроме нескольких фигурок теневого театра, у нас не было ни одной куклы из Китая.



На полках нашей библиотеки стоит много книг, посвященных кукольному театру, но, кроме упоминания о «китайских тенях», ни в одной из книг, ни на одном европейском языке не сказано ничего или почти ничего о китайском театре кукол.

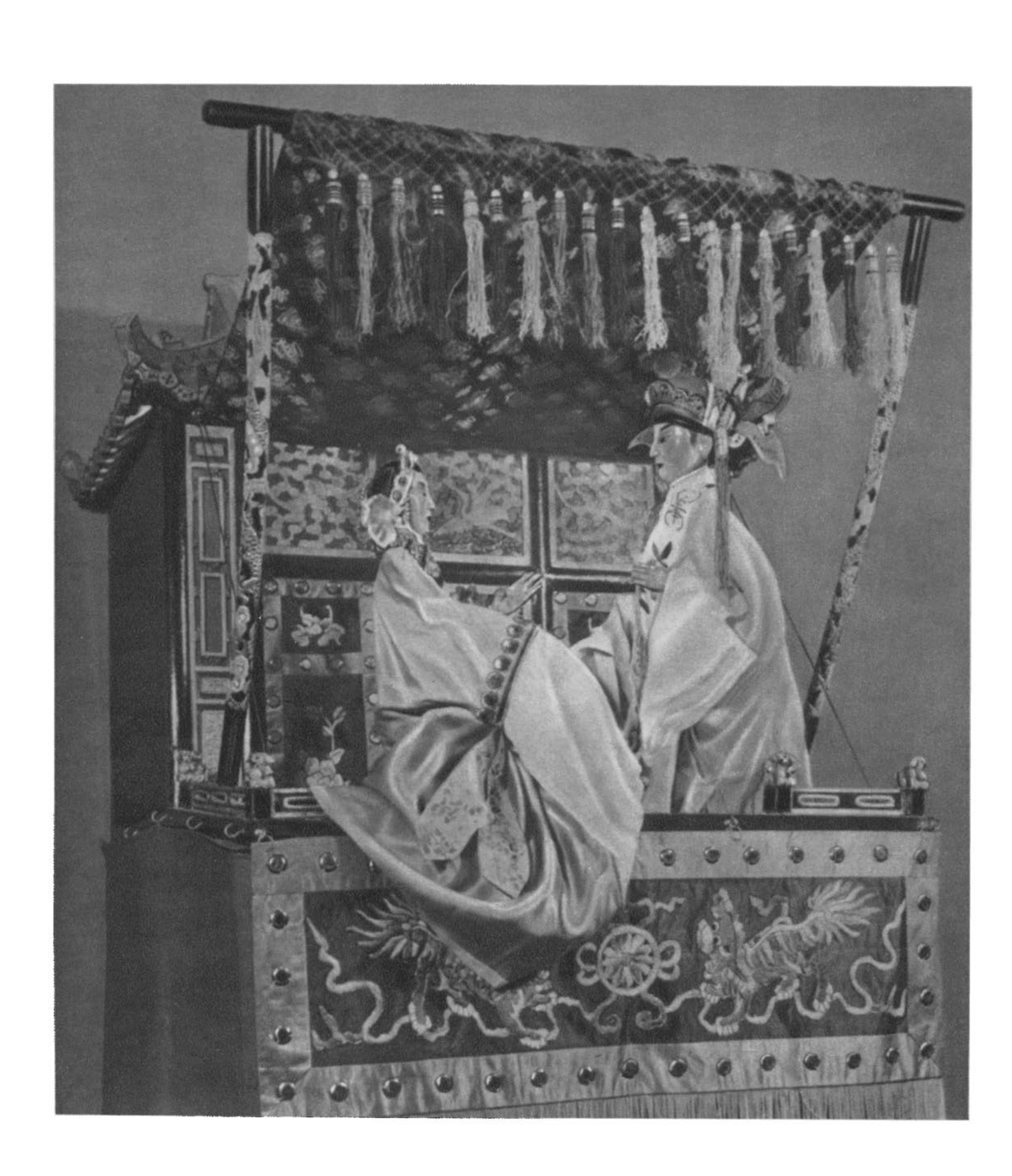
Вот почему до поездки в Китай я даже и не подозревал о том, до какой степени развит и традиционен кукольный театр в этой стране.

Первое же кукольное представление в Пекине оказалось для меня целым открытием, вернее, цепочкой открытий, так как я увидел несколько маленьких сценок, каждая из которых была неожиданной и по своей форме и по своему содержанию.

Представление происходило в комнате, в условиях, необычных для данного вида китайского кукольного театра, так как это был типично уличный театр, самый маленький и по составу труппы — всего один актер — и по сценическому оформлению. Все оно легко переносится на палке, лежащей на плече актера, благодаря чему театр так и называется — «театр на коромысле». Коромысло это служит и подпоркой, на которой устанавливается маленький красивый домик с крытой террасой. Терраса и есть место действия кукол.

„Театр на коромысле“

Сцена „театра на коромысле“



Естественно, что одна вертикально поставленная палка может только поддержать домик снизу, но удержать его от падения набок не в силах. Поэтому задней своей стороной домик прислоняется к забору, стене крестьянского дома или сельского храма. С трех сторон домика, по его нижнему краю, так сказать, по фундаменту, прикреплена материя, спускающаяся до земли и тем самым скрывающая стоящего под домиком актера.

Я уже говорил о том, что именно кукольный домик помог мне понять сценическую площадку классического театра, но сейчас я вновь возвращаюсь к этому домику уже ради него самого и ради того представления, которое происходило на его террасе.

По своей конструкции «театр на коромысле» не похож на мою ширму, устройству которой меня научил русский народный кукольник Иван Финогенович Зайцев. Но по своей мобильности, портативности, по характеру своей бродячей деятельности, то есть по своей функции, этот передвижной китайский театр абсолютно совпадает не только с таким же театром одного актера, каким было наше русское представление Петрушки, но и с аналогичными представлениями французского Полишинеля, английского Панча, немецкого Гансвурста, итальянского Пульчинеллы, чешского Кашпарека.

По функции, но не по персонажам.

Каждый из перечисленных мною героев европейского кукольного театра обладает своими национальными чертами характера и своим чисто национальным репертуаром, но в то же время у всей этой веселой и шумной ватаги разноязыких актеров, конечно, есть какой-то общий прародитель. Поставьте их рядом—и они окажутся похожими друг на друга, как бывают похожи только братья, если не родные, то двоюродные: длинный нос, рот до ушей, горб, а то и два, скоморошья шапочка с кисточкой или бубенчиками и палка.

Некоторые историки европейского театра кукол говорят, что прадедушка уличного кукольного героя — итальянец, другие считают его древним римлянином, а третьи думают, что он турок Карагёз — «Черный глаз», тем более, что Карагёз тоже горбат.

В Китае я не нашел ничего аналогичного ни нашему Петрушке, ни Панчу, ни Пульчинелле, как вообще не обнаружил какого-либо кукольного театра, репертуар которого строился бы всегда на одном и том же центральном персонаже.

И все-таки с первых же секунд представления «театра на коромысле» у меня возникли совершенно неожиданные ассоциации с европейскими народными представлениями кукол, и особенно с игрой русских петрушечников. Для того чтобы объяснить, в чем состояли эти ассоциации, в чем было сходство и в чем отличие, я сперва расскажу две первые сценки, которые показал пекинский кукольник Ян Фын-гу,



Чэнь Нань-тянь, артист кукольного театра из провинции Фуцзянь

потомственный продолжатель традиционного искусства, которое он получил от отца, деда и прадеда.

Итак, мы сидим и смотрим на прислоненный к стене комнаты маленький разноцветный домик, под которым, как длинная юбка, свободными складками висит темно-синяя материя. Человек лет двадцати пяти, одетый в простую синюю куртку и такие же штаны, привычным движением отвернув полу материи, вошел под домик и скрылся. «Фундамент» домика оказался выше роста актера.

На профессиональном языке русских кукольников верхняя планка ширмы называется грядкой. Здесь грядкой служил передний край террасы. Судя по тому, что длина этой грядки была сантиметров



Мастер кукол Сюй Лянь-сун

шестьдесят, а глубина всего домика, вместе с террасой, приблизительно такая же, я понял, что, кроме вошедшего за ширму актера, там никого нет, потому что двоим поместиться в таком маленьком, со всех сторон ограниченном пространстве было бы невозможно.

Так как ширму русского народного петрушечника немыслимо представить без стоящего рядом с ней шарманщика, я и тут начал искать глазами музыканта. Но ни рядом, ни где-нибудь поодаль не было никого. Значит, музыки не будет.

Мои размышления неожиданно прервались резкими ударами в гонги. Судя по звукам, гонгов было два — разных размеров.

Сами по себе звуки эти не могли бы меня удивить, потому что все народные китайские зрелища начинаются гонгами, но то, что гонги находятся внутри ширмы и что бьет в них тот же актер, который играет куклами, оказалось неожиданным. Значит, музыка все-таки будет! Да и не могло быть иначе.

Стонущие звуки гонгов замолкли, и за ширмой раздался голос. Переводчица перевела мне на ухо: «Принарядись и пойди позови



Кукольник Шэнь из города Чэнду

свою старшую сестру». Я не понял, кто это сказал, и тихо переспросил переводчицу. Она так же шепотом ответила: «Как — кто? Актер Ян Фын-гу». — «Да, я понимаю, что актер, только неясно — это его слова или того героя, который появится?» Переводчица не успела ответить, так как на террасу вышли две маленькие фигурки, а голос из-за ширмы сказал что-то повелительное. Около моего уха раздался шепот: «Пойте, чтобы было весело!» Фигурки запели высоким фальцетом. Значит, переводчица была права: голос говорил от лица самого кукольника. Одна из кукол скрылась в дверь и сразу же вернулась обратно, неся фарфоровую тарелочку. Продолжая петь, куклы стали очень ловко перебрасывать принесенную тарелочку друг другу. Фактически это было перебрасыванием тарелки из одной руки кукольника в другую, так как куклы, одетые на его руки, были устроены так же, как и наш Петрушка или английский Панч. Англичане очень точно определяют устройство этих кукол, называя их «глав паппетс» — перчаточные куклы. И действительно: тела у такой куклы нет. Есть только головка, ручки и костюм, выкроенный, как трехпалая перчатка.

Телом становится рука актера, как только он наденет на нее куклу. На указательном пальце окажется голова, и он превратится в шею, а большой и средний войдут в пустые кукольные рукава и станут руками куклы.

Естественно, что маленькие жонглеры на кукольной террасе перебрасывали тарелку не так, как делали бы это люди, а по-кукольному хватая ее обеими руками, но зато с такой поразительной быстротой и азартом, что мы начали аплодировать. Голос из-за ширмы сказал: «Товарищи аплодируют, поклонитесь!» Жонглеры раскланялись, но голос начал их упрекать: «Перекидывать тарелку — это еще не очень смешно, надо ее поставить на голову!» Один жонглер, вернее, жонглерша — так как, по-видимому, это и была «старшая сестра», — начал ставить тарелку на голову своему брату, сохраняя при этом, как все куклы в мире, сосредоточенную серьезность. Тарелка соскальзывала, а голос приговаривал: «Это очень трудно сделать. Трудно вертеть тарелку на голове». И действительно, это очень трудно, тем более что голова-то ведь маленькая, кукольная, а не человеческая. И все-таки тарелка вертелась замечательно. Мы хохотали, а голос все не унимался: «Это еще недостаточно весело! Надо придумать еще что-нибудь!» И маленькие послушные жонглеры старательно придумывали все новые и новые трюки. «Старшая сестра» поставила на голову партнера палку, на палку — тарелку и, ловко ударяя по ее бортику, закрутила с такой силой, что тарелка стала вертеться так же быстро, как вертится она у настоящих бродячих артистов, показывающих традиционное для Китая жонглирование тарелками на длинных бамбуковых палках.

Мы продолжаем хохотать и аплодируем, но голос актера утверждает, что, с его точки зрения, это все еще недостаточно весело.

Палка неожиданно удлиняется, и тарелка подымается вдвое выше. Так уже не бывает



Кукла на нитках пишет



Куклы на тростях

у настоящих жонглеров, так может быть только у кукольных.

Тарелка крутится, а маленькие жонглеры весело поют: «Я был в Шанхае». «Старшая сестра», задрав голову, смотрит, как высоко поднялась тарелка, и то ли с испугу, то ли от озорства подпрыгивает и бьет по ней сверху. От удара палка почти до конца входит в голову жонглера, и несчастный начинает кричать: «Вытащи ее из головы!» Кукольник спокойно отвечает: «Это очень трудно сделать!» — и начинает крутить на палке беспомощную фигурку, тем самым разоблачая трюк, состоящий в том, что палка, которая якобы стояла на кукольной голове, фактически была продета сквозь всю куклу. На этом очень смешном саморазоблачении сцена жонглеров закончилась, что, как и полагается, было отмечено ударами гонгов.

Из левой от нас двери задней стороны террасы вышел новый персонаж. Это пастух. Он заявил, что на горе живет большой тигр, и тут же добавил: «А я не боюсь тигра. Я иду, чтобы его убить». Появляется тигр и ложится на грядку ширмы. Пастух, по-видимому, не только хвастливый, но еще и глупый, потому что, поглядев на тигра, говорит: «Это кошка» — и начинает его щекотать. Голос кукольника предупреждает: «Не дури, не играй с тигром!» Пастух продолжает щекотать спящего тигра, а потом убегает. Кукольник кричит: «Куда же ты убежал? Значит, ты боишься?» Пастух появляется с пикой в руках. «Нет, не боюсь!» Он тычет пикой прямо в морду тигра и говорит: «Тигр умер. Надо снять с него шкуру и продать. Она очень дорогая». От радости

пастух танцует и поет, а потом, для того чтобы окончательно убедиться в том, что тигр действительно убит, зовет его: «Тигр, тигр!» Тот не отвечает и не шевелится. «Значит, совсем мертвый. Теперь у нас будет много мяса!» Тигр вскакивает, раскрывает огромную пасть, проглатывает глупого хвастуна и опять ложится.

За ширмой голос. (Теперь я уже отличаю голос кукольника, говорящего от своего лица, от голосов персонажей.) Это новый персонаж. Он кого-то зовет. Переводчица шепчет по-русски: «Старик, старик!» На сцене женщина. Она наталкивается на лежащего тигра и пугается, а голос кукольника говорит: «Тигр только что съел твоего старика». Женщина хватает пику, со всего размаху убивает ею тигра, вытаскивает из мертвой пасти живого перепуганного мужа, ругает его на чем свет стоит и приказывает: «Неси меня домой!» Старик берет жену на закорки, и под ликующие звуки гонга они исчезают в правой от нас двери.

Сцена с тигром, так же как и предыдущая, была разыграна куклами, надетыми на руку, то есть теми, что в Англии, как я уже говорил, называются «глав паппетс», или «хэнд паппетс», в Германии — «ханд пуппен», а у нас чаще всего—просто «петрушками».

Что же нового для себя обнаружил я в этих двух сценах и о каких ассоциациях говорил перед тем, как их описать?

Нового и неожиданного было много. Прежде всего обе сцены жанрово оказались совершенно разными. Одна была явной пародией, причем не злой, а только иронической пародией на таких же, как и сам кукольник, уличных комедиантов. Вторая же сцена была бытовой сатирой на глупость и зазнайство. Герои сценок разные, а сами сценки могли бы исполняться в любом порядке, так как ни одна не служила продолжением другой. Уже одно это очень отличает представления народного китайского кукольного театра от старых народных представлений Петрушки, Полишинеля, Гансвурста и Панча, разыгрывавших цепочку последовательных сатирических эпизодов, центральным героем которых был всегда один и тот же внебытовой, отвлеченно-нарицательный персонаж, на котором, как на лакмусовой бумажке, проявляются характеры всех эпизодических героев: таких, например, какими в представлениях русского Петрушки являлись «цыган», «капрал», «доктор».

Но если драматургический прием построения пьес, разыгрываемых народными «перчаточными» куклами Китая, так сильно отличался и от драматургии старого русского Петрушки и от представлений аналогичных народных кукол Западной Европы, то что же в таком случае было между ними общего? Только устройство куклы? Да, конечно, прежде всего устройство, но именно эта общность и заставила меня по-новому представить себе возникновение перчаточных кукол. Основные герои народного кукольного театра Европы имеют общие корни,

и корни эти находятся не в китайской земле, — ни горбатых, ни носатых кукол я там не видел, — но вот сама система перчаточных кукол, по-видимому, пришла в Европу именно из Китая, хоть я и не знаю, когда и каким путем: через Россию, через Индию или через Иран и Турцию. В этом, вероятно, разберутся театроведы, если когда-нибудь всерьез займутся историей народных зрелищ.

Чем же могу я подтвердить эту свою гипотезу? Документами? Может быть, и документами. Ведь упоминания о существовании в Европе кукол, надеваемых на руку, не идут дальше двух-трех веков. В Китае же существование «мешочных кукол», как их называют китайцы, документально зафиксировано на много веков раньше. Но, пожалуй, еще убедительнее выглядит простое сравнение кукол между собой. Китайские «мешочные» куклы первородство свое доказывают прежде всего идеально разработанной «анатомией» и точно выверенными пропорциями, свидетельствующими о многовековой зрительской проверке и о непрерывности традиционной цепи.

Несмотря на то, что бродячие кукольники и в Европе и в Китае показывали своих кукол на улицах и площадях в дни ярмарок и народных празднеств, это вовсе не значит, что они играли перед большим количеством зрителей. Наоборот, количество зрителей всегда было небольшое: человек пятьдесят, ну сто, не больше. Только те, что плотным полукольцом окружали ширму. Смотреть кукол издали бессмысленно. Ведь самое интересное — это физическое поведение куклы, ее движения, а разве с большого расстояния их поймешь? И вот китайцы выработали идеальные пропорции кукол, надетых на руку. Идеальные потому, что они дают возможность кукле двигаться с предельной для данной системы выразительностью. Кукол этих можно смотреть только совсем близко. На расстоянии десяти-пятнадцати метров никакой радости не получишь, но зато на расстоянии трех или пяти метров эти куклы прекрасны.

Для того чтобы вам, читателям, большинство которых, вероятно, мало знакомо с тайнами кукольного театра, было ясно, в чем заключены эти особые качества китайских кукол, надеваемых на руку, я прошу представить себе человека, стоящего за ширмой, которая чуть выше его роста. Человек этот поднял руку. Так как на полную вытяжку долго держать руку невозможно, то она несколько согнута в локте и, значит, зрители, находящиеся перед ширмой, видят эту руку сантиметров на десять ниже ее запястья. Если теперь на указательный палец актера надеть кукольную голову, то и получится та полная высота куклы, которую видит зритель.

На первый взгляд кажется, что кукольную голову выгодно сделать как можно большего размера, чтобы черты лица были виднее на расстоянии. Но это только на первый взгляд, так как чем больше голова,



Кукла на нитках — полководец

тем пропорционально меньше становится тело, и если стараться сохранять человеческие пропорции, то получится, что кукла видна только по пояс, а то и меньше.

Кроме того, возникнут еще и дополнительные неприятности. Ведь руки перчаточной куклы — это большой и средний палец актера. По сравнению с большой головой руки эти будут невероятно коротки. Правда, их можно удлинить картонными трубками, но, во-первых, они станут от этого беспомощными, как палки, а во-вторых, у куклы вовсе не окажется плечей.

Если же игнорировать пропорции, то корпус куклы по отношению к голове станет слишком маленьким и кукла превратится в лягушонка.

Но и это еще полбеды. Самое главное, что при большой голове и маленьком теле движения куклы получаются совсем не выразительными. Ведь позой и жестом владеет не голова, а корпус и руки.

И вот, в противоположность многим балаганным перчаточным куклам Европы восемнадцатого и девятнадцатого веков, с большими деревянными головами и неуклюжим телом, китайские «мешочные» куклы удивительно пропорциональны, подвижны и выразительны. Голова такой куклы в диаметре не двадцать и не десять сантиметров, а всего четыре-пять. Представьте себе такую головку на кончике указательного пальца, и вы сразу поймете, что запястье актера стало талией куклы. Она может гнуться и вперед, и назад, и вбок. Пальцы кукловода не удлинены трубочками, и поэтому движения кукольных рук свободны и эластичны.

Органичность этих движений так велика, что мне даже вдруг показалось, будто задвигались тоненькие кукольные пальцы. Через некоторое время галлюцинация повторилась. Я стал вглядываться внимательнее и понял, что никакой галлюцинации нет. Пальцы действительно шевелятся. Их сочленения подвижны. Если рука повернута ладошкой вверх, все пальцы одинаково вытянуты, но стоит только этой руке изменить положение и повернуться ладошкой вниз, как от собственной тяжести два или три пальца сгибаются и возникает либо характерный для мужских ролей повелительный жест с вытянутым указательным пальцем, либо особый и не менее характерный жест молодых женщин, при котором помимо указательного пальца вытянут еще и мизинец, а средний и безымянный согнуты.



Кукла на тростях XVIII века

Когда в дальнейшем я познакомился с большим количеством китайских кукол, выяснилось, что подвижными пальцами обладают вовсе не все, а только те, которым эти жесты полагаются по их амплуа. У других же кукол кисти рук были либо с более или менее нейтральным жестом, либо заранее приспособлены для того, чтобы в них могли быть вставлены мечи, пики, плетки. Обнаружил я также, что, несмотря на крохотные размеры головок «мешочных» кукол, у некоторых из них были подвижные рты и глаза.

Я знаю, что некоторые из читателей, знающих советский кукольный театр, спросят меня: «Чему же вы удивляетесь? Разве в театре,



Сунь У-кун и Чжу Ба-цзе. Маленькие куклы на тростях

которым вы руководите, мало кукол с подвижными глазами или раскрывающимися ртами?»

Все это так, но ведь в нашем театре работает огромная мастерская: художники, конструкторы, скульпторы, механики. Мы изобретаем каждую новую куклу в зависимости от ее роли. Здесь же все эти удивительные изобретения — а многие из них нам стоит перенять — созданы вековыми традициями. Как же велико должно было быть распространение «перчаточного» театра в стране, как длителен период его жизни, если традиция сумела выковать такую совершенную форму!

Но ограничивается ли сходство и различие между уличным кукольным театром европейских стран и Китая только техникой устройства кукол? Нет. Удивительной показалась мне и еще одна особенность китайского кукольного театра, касающаяся постановочно-драматургических приемов.



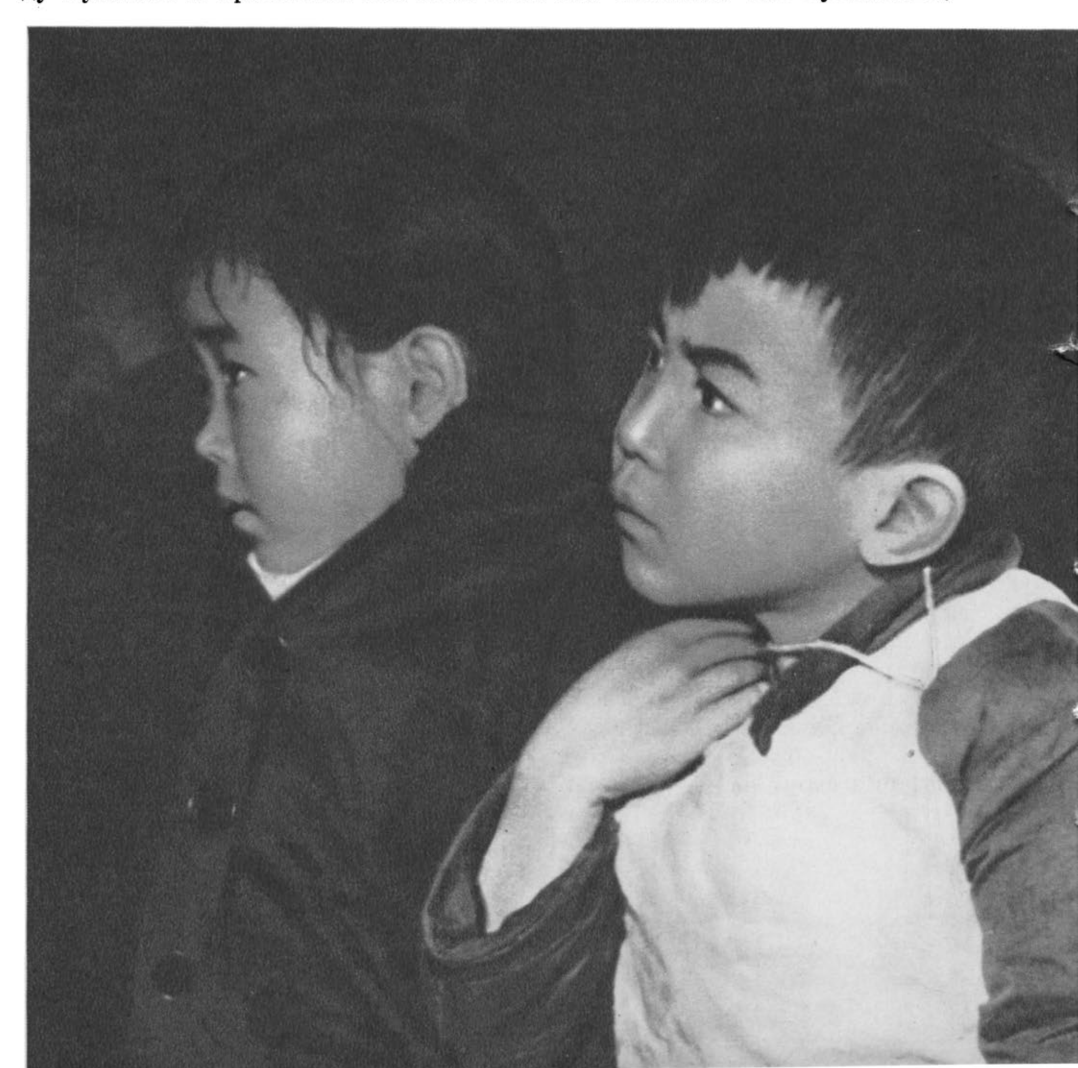
„Перчаточные“ куклы

Чтобы объяснить эту очень интересную особенность, мне вновь придется вернуться назад.

Вы помните, что перед началом представления я, глядя по сторонам, искал музыканта и вспомнил обязательного для русского Петрушки шарманщика. Искал я его не только оттого, что ждал музыки, но еще и потому, что русский шарманщик в петрушечном представлении играл особую роль. Прекрасную и незаменимую. Русский Петрушка, как, вероятно, многие из вас знают, всегда говорил особым, абсолютно нечеловеческим голосом. Звук этого голоса возникал оттого, что актер, игравший Петрушкой, клал себе в рот маленький пищик, прижимал его корнем языка к нёбу и говорил сквозь узенькую щелку этого пищика. Звук был громкий, пронзительный, но слова получались не очень разборчиво, и шарманщик всегда переспрашивал Петрушку, повторяя целиком или частично его фразы. Возникал диалог, но диалог

этот помимо чисто служебной задачи увеличивать понятность Петрушкиного писка обладал еще и драматургически-постановочной функцией, так как между Петрушкой и шарманщиком устанавливалось полное и удивительно обаятельное общение: шарманщик предупреждал Петрушку об опасностях, давал советы, корил за недостойное поведение, спрашивал о дальнейших его намерениях. Он был живым связующим звеном между зрителем и Петрушкой, так как являлся представителем обеих сторон: будучи человеком, он имел право считать себя одним из зрителей, будучи актером, он профессией своей совпадал с Петрушкой. Очень хорошо помню свои детские ощущения абсолютной правды во взаимоотношениях между нами, ребятами, и шарманщиком с Петрушкой, зашедшим в один из московских дворов.

Глядя впервые на представление китайского кукольника, я был очень удивлен, что, несмотря на отсутствие музыканта, посредник между куклами и зрителями все-таки был. Им оказался сам кукольник,



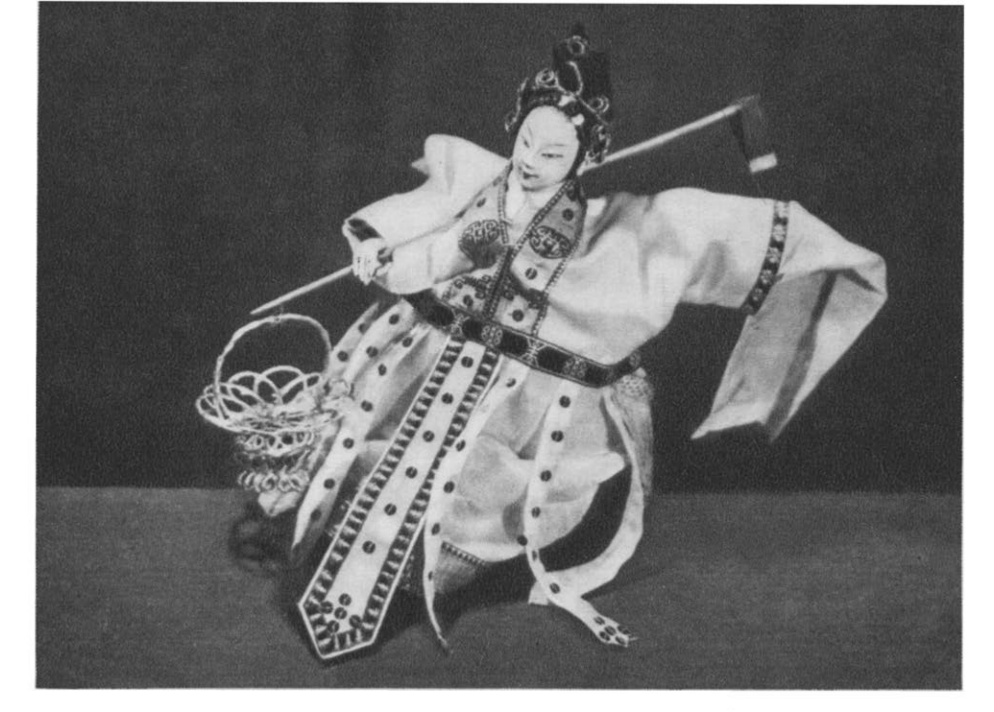
но функция его была та же, что и русского шарманщика. Если к этому прибавить, что китайские кукольники иногда пользуются пищиком, издающим тот же пронзительный звук, что и наш Петрушка, то общность станет еще большей. И уж совсем интересно, что голос, возникающий в результате применения пищика, китайцы называют «У-дю-дю». Тут невольно вспоминаешь, что на Украине кукла, говорящая таким голосом, называется «Ванька Ру-тю-тю». Вероятно, это только звуковое совпадение, рожденное тем, что и в том и в другом случае название звукоподражательное, а звуковой оригинал — один.

Третья сцена, которую показал Ян Фын-гу, называлась «Чжу Бацзе и невеста». Это инсценированный эпизод из «Путешествия на Запад».

Монаха, путешествовавшего в Индию, сопровождали помимо Сунь У-куна еще двое: Ша Хэ-шан и Чжу Ба-цзе. В переводе имя Чжу Бацзе значит «свинья восьми запретов». Запреты наложил на своего спутника сам монах. Среди этих запретов было

Зрители





„Небесная фея рассыпает цветы". Кукольный театр города Цюаньчжоу (провинция Фуцзянь)

и воздержание от женщин. Сунь У-кун, обладавший даром перевоплощения, решил проверить стойкость Чжу Ба-цзе и превратился в молодую, красивую женщину. Естественно, что Чжу Ба-цзе не устоял и, взвалив красавицу на спину, понес ее домой. Путь был далекий. Чжу Ба-цзе несколько раз входил в правую от нас дверь и выходил из левой. Но чем дальше он шел, тем тяжелее становилась ноша. К концу путешествия, когда измученный Чжу Ба-цзе уже еле плелся, выяснилось, что он тащит на своих плечах царя обезьян.

Мне было очень интересно увидеть разыгранный куклами эпизод из «Путешествия на Запад», но поразило меня прежде всего то, что его исполнителями оказались не куклы на пальцах, а так называемые «тростевые» куклы. Устройство этих кукол отличается от кукол перчаточных тем, что управляются они тремя палочками. На центральной оси укреплена голова куклы, а две другие палки, обычно называемые тростями, прикреплены к локтям или запястьям кукольных рук. Центральная палка скрыта костюмом куклы, а трости, идущие к рукам, бывают либо ничем не замаскированы, либо скрыты тем же костюмом, если он широк, особым покроем рукавов или складками плаща.

Впервые в Советском Союзе куклами похожего устройства сыграли в двадцатых годах фрагмент из шекспировского «Макбета» художники Ефимовы. Не знаю, кто дал имя этим куклам, но они стали называться «яванскими», так как считалось, что их родина — остров Ява.



„Чжу Ба-цзе и невеста". Китайский художественный театр кукол

Государственный Центральный театр кукол тростевыми куклами в тридцать девятом году сыграл «Волшебную лампу Аладина». С тех пор куклы эти совершенствовались и видоизменялись от постановки к постановке, так что техническое устройство кукол, играющих «2:0 в нашу пользу» или «Чертову мельницу», уже мало чем похоже на кукол Ефимовых.

Сейчас тростевые куклы распространились по многим театрам Советского Союза и перешагнули через границу. Ими стали играть некоторые театры Польши, Чехословакии, Венгрии, а недавно я получил письмо от одного из кукольников Англии, в котором он пишет, что решил применять тростевых кукол в своих постановках.

Рассказывая родословную тростевых кукол, я всегда говорил и о куклах Ефимовых и о яванских куклах. Но когда в Пекине в маленьком «театре на коромысле» я увидел сцену Сунь У-куна и Чжу Ба-цзе в исполнении кукол, управляемых тростями, мне стало ясно, что считать их родиной только остров Яву нельзя.

Тростевые куклы оказались одной из основных систем китайского кукольного театра. В их внешнем виде, в их устройстве и, наконец, в их репертуаре в не меньшей, если не в большей степени, чем у кукол перчаточных, видна традиция веков.

Играют народные кукольники куклами на тростях с необыкновенным мастерством. До сих пор не могу понять, каким образом кукольник в городе Сиани умудрялся без всякого помощника брать двумя руками куклы маленькое гибкое бамбуковое коромысло с горшками и класть его на узкое кукольное плечо таким образом, что коромысло это упруго качалось при каждом шаге куклы и не сваливалось.

Но когда в Шанхае я впервые увидел кукол на нитках, то понял, что и эта система разработана народной традицией китайского театра в степени куда большей, чем традиционные марионетки Западной Европы.

Для того чтобы рассказать об этом, нужно сначала объяснить тем читателям, которые мало знакомы с кукольным театром, каким образом куклы на нитках приводятся в движение.

Актер стоит не снизу, как это бывает при игре перчаточными или тростевыми куклами, а наоборот, — над куклой. От зрителей он скрыт задником кукольной сцены. В руках актера так называемая «вага». Это либо просто палка, либо одиночная или двойная крестовина, либо крестовина разъемная, либо коромысло, либо еще какое-нибудь устройство, сложность которого зависит и от традиции данной страны и от функциональных особенностей данной куклы. К этой ваге привязаны нитки, вторые концы которых закреплены в различных местах куклы. Обычно две нитки идут к плечам,и на них-то кукла и висит. Две нитки — к вискам. Если их потянуть — голова подымется, ослабить — наклонится, а если подтягивать и ослаблять нитки поочередно, то голова будет наклоняться то к одному, то к другому плечу или поворачиваться. Отдельная нитка идет к пояснице, чтобы можно было, натянув эту нитку и одновременно освободив нитки плечевые, заставить куклу поклониться. Такая же нитка прикреплена к животу, чтобы кукла могла выгнуться в обратную сторону, две нитки — к кистям рук и, наконец, две — к коленкам. У европейских марионеток эти последние две нитки обычно привязаны к постоянному коромыслу, укрепленному на вертикальной ваге. Раскачивая коромысло, вы заставляете куклу подымать ноги, сгибая их в коленках, и она начинает ходить или плясать. Правда, существовали и существуют в Европе марионетки с меньшим количеством ниток, и даже такие, у которых все нитки заменены одной толстой проволокой, воткнутой в кукольный затылок, но кукла такого устройства может делать только абсолютно непроизвольные движения болтающимися ногами и руками. Обычный же минимум ниток — это восемь-десять на куклу. Если же хочется или необходимо, чтобы количество возможных движений куклы было увеличено, нужно увеличивать и количество ниток, прикрепляя их к бедрам куклы, к носкам ступней, к пяткам, к локтям, запястьям и так далее.

Так вот, разработанность движений некоторых кукол китайского театра доведена эстафетой традиции до такого предела, которого

я никак не мог даже предполагать. Я видел кукол, у которых было двадцать, тридцать и сорок нитей. Я видел, как у таких кукол двигались рты, глаза, брови. Я видел удивительную по выразительности мимику кукольных лиц, рожденную подвижными лбами и подбородками; наконец, я видел буквально живые кисти рук, могущие брать любые предметы.

Я не поверил своим глазам, когда в первой же сцене кукольного спектакля в Шанхае кукла, изображавшая женщину, работающую на ткацком станке, подняла рукой корзину с пряжей и вновь поставила ее на место.

В европейских марионеточных театрах к предмету, который должен оказаться в руке куклы, как правило, привязана нитка, идущая сквозь скобочку на кукольной ладошке и дальше вверх к ваге кукольника. Нитка эта вначале совсем не натянута и того и гляди запутается. Когда наступает время брать меч, рюмку или яблоко, рука куклы подводится к этому предмету, нитка натягивается, и яблоко, остановленное скобочкой на ладошке, буквально прилипает к руке. Чтобы положить его на место, нужно освободить нитку. Яблоко упадет, но нитка останется привязанной к нему и все так же будет проходить сквозь кукольную руку, затрудняя свободу ее движения.

В шанхайском спектакле я не увидел нитки, идущей от корзины с пряжей. Кукла взяла корзину рукой так же, как это сделали бы мы с вами. И так же свободно поставила на место. И смогла она это сделать потому, что подвижные пальцы ее рук приводились в движение особыми нитями.

Кукла, сидевшая за ткацким станком, изображала легендарную женщину-воина — Хуа Му-лань.

В следующей сцене Му-лань в костюме воина выигрывает состязание в стрельбе из лука. Маленькие руки куклы натянули тетиву и пустили настоящую стрелу.

Большинство народных кукольников старого Китая были малограмотными или вовсе неграмотными людьми, но талант народа и непрерывность многовековой традиции разработали такую анатомию кукол и такое техническое их устройство, которое было бы не под силу одному человеку, как бы грамотен и технически образован он ни был.

Написав слово «многовековая», я, пожалуй, ошибся, так как измеряется эта традиция тысячелетиями. В книге «У истоков китайского кукольного театра» ее автор Сунь Кай-ди, говоря о первых исторических документах, так или иначе свидетельствующих о существовании в Китае кукольного театра, начинает перечень этих документов с «Книги о музыке». Написал эту книгу Чэнь Ян, живший в эпоху династии Сун, восемьсот лет тому назад. Но этот срок, по-видимому, надо увеличить чуть ли не в четыре раза, так как, говоря о кукольном

театре, Чэнь Ян ссылается на записанную им народную легенду о мастере по имени Янь Ши, сделавшем первых кукол и дававшем представления с ними при дворе Чжоуского императора Му-вана, царствовавшего в десятом веке до нашей эры, то есть три тысячи лет тому назад.

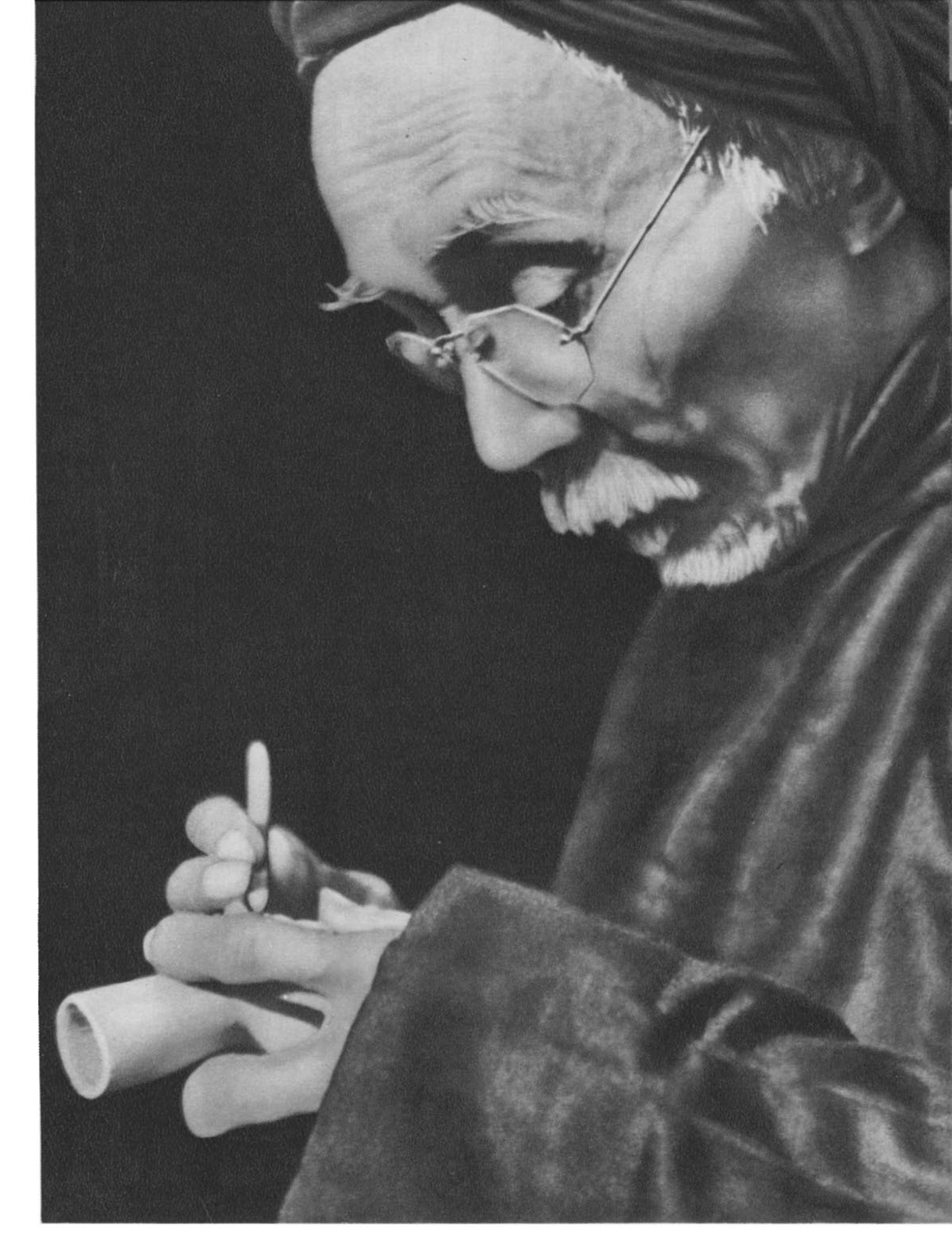
Легенда рассказывает, что императору однажды показалось, будто куклы подмигивают его женам и сановникам. Му-ван приказал убить создателя кукол, но, раньше чем палач успел приблизиться к Янь Ши, тот быстро разрезал своих актеров ножом, чтобы доказать, что они не живые, а сделаны из дерева и кожи. Му-ван успокоился, разрешил Янь Ши продолжать свои выступления, но, чтобы в дальнейшем не произошло какого-нибудь нового недоразумения, запретил смотреть эти представления женщинам. Сунь Кай-ди пишет, что обычай, не позволяющий женщинам смотреть представления кукол, сохранялся в феодальном Китае до самого последнего времени.

Существует еще одна легенда о том, как была изобретена первая кукла. Легенда эта записана в Танскую эпоху Дуань Ань-цзе в его книге «Записи народных песен». В этой легенде рассказывается о том, как предводитель какого-то кочующего племени хан Модо осадил город Пинчэн, резиденцию основателя Ханьской династии императора Гао-цзу. Спас город один из приближенных императора. Зная о том, что жена хана очень ревнива, он приказал сделать куклу-красавицу и с помощью каких-то приспособлений заставил ее плясать на городской стене.

Жена, увидев красоту танцовщицы и приняв ее за живую девушку, испугалась, что, захватив город, хан сделает красавицу своей наложницей. В этом случае была бы потеряна и ханская любовь и ханская милость. Опасность была так велика и реальна, что насмерть перепуганная ханша уговорила мужа снять осаду города.

Естественно, что ни одна из легенд не раскрывает истоков кукольного театра Китая, но само существование этих легенд говорит о том, что уже в те далекие времена кукольный театр был явлением бытовым, постоянным, частью общественной жизни народа, одним из элементов народных зрелищ. Конечно, обычай, запрещающий женщинам смотреть кукольные представления, не имеет никакого отношения к тому, что куклы подмигнули императорским женам, но упоминание об этом запрете увеличивает достоверность существования в ту эпоху кукольного театра. Запрещение женщинам присутствовать на спектаклях в качестве зрителей наравне с мужчинами идет от общего бесправия женщин феодального Востока и относится не только к старому Китаю. В Индонезии, например, до недавнего времени женщины не имели права смотреть теневой театр с той стороны, откуда смотрят мужчины, а только с противоположной, то есть оттуда, откуда видны уже не тени, а сами фигурки и человек, который ими управляет.

Восьмидесятичетырехлетний народный мастер кукол Цзян Цзя-чжоу за работой





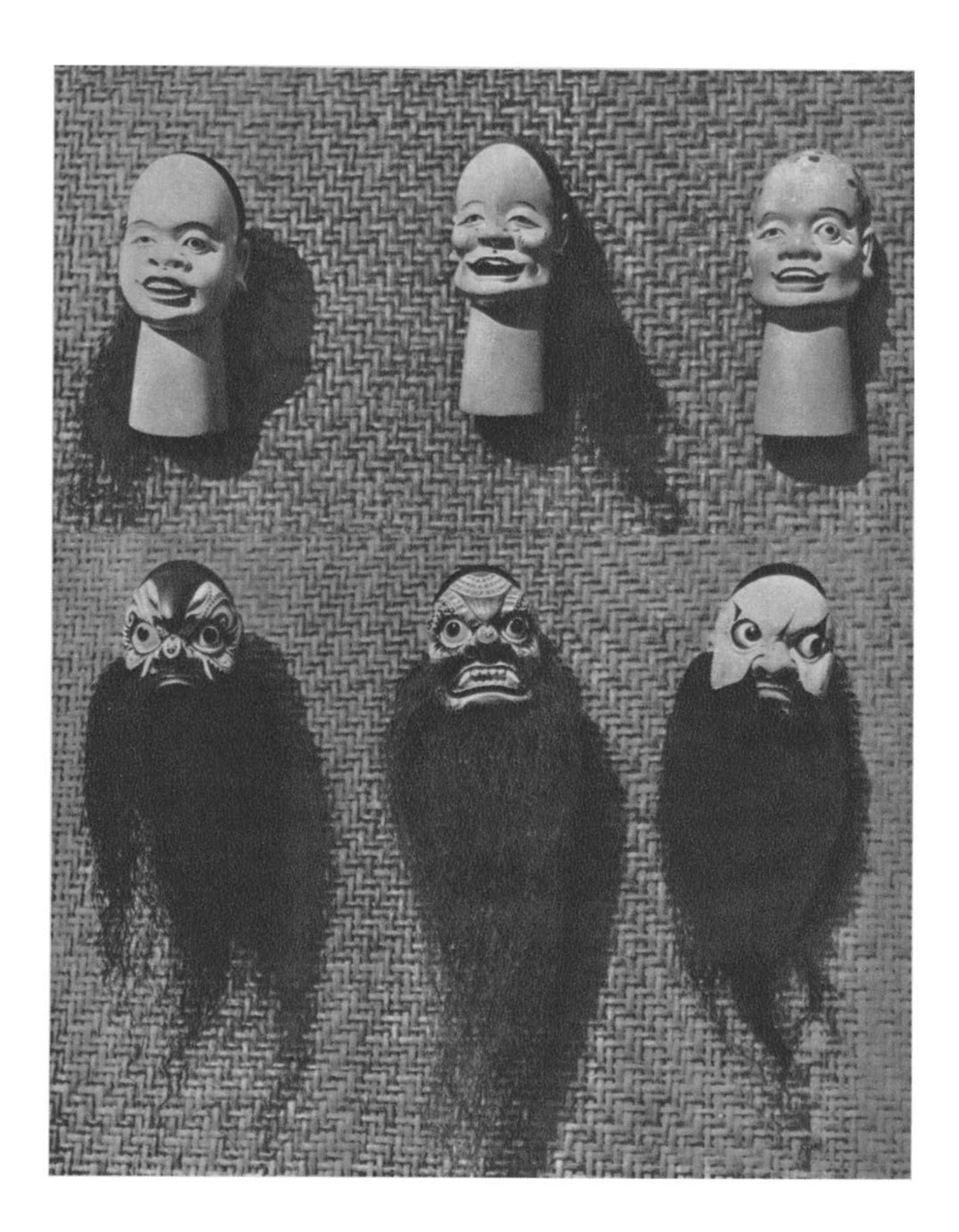
Сюй Сянь и Белая змея. „Перчаточные“ куклы, сделанные народным мастером Цзян Цзя-чжоу

Трудность исследования происхождения кукольного театра Китая усугубляется тем, что в китайском языке представления масок и представления кукол имеют одно и то же название — «куйлэйси», и часто бывает невозможно понять, говорит ли какая-нибудь древняя книга о людях в масках, или о куклах.

В одной из древних книг дается классификация кукольных театров. Автор перечисляет пять основных его видов: «театр на коромысле», куклы на нитках, пороховые куклы, плавающие куклы и «живые куклы».

Что такое первые два вида кукол, я рассказал достаточно подробно. Относительно же трех других могу сказать очень мало. Во всяком случае, не больше, чем знает автор книги «У истоков китайского кукольного театра» Сунь Кай-ди. Пороховых кукол сейчас не существует, как не существует и описаний их устройства. Вероятно, куклы эти приводились в движение не актерами и были механическими, а динамической силой служили взрывы пороха, то есть что-то вроде современного двигателя внутреннего сгорания. В таком случае, этих кукол надо было бы назвать пиротехническими.

Кукольные головы, вырезанные народным мастером Цзян Цзя-чжоу





Только многолетняя практика позволяет кукловоду исполнить этот танец с мечами

Относительно плавающих кукол сведений несколько больше, но тоже недостаточно для того, чтобы вообразить себе само представление. Куклы эти изображали человека до пояса и были укреплены на деревянных кругах или крестовинах, позволявших куклам держаться на воде парковых прудов.

Что касается «живых кукол», то о них Сунь Кай-ди пишет, что представления с ними характерны только для эпохи Сунов. «Живые куклы» — это костюмированные дети, сидящие на плечах у взрослых и своими движениями подражающие игре кукол.

Теневой театр Сунь Кай-ди считает более молодым и думает, что



Артисты кукольного театра города Цюаньчжоу (провинция Фуцзянь) управляют куклами на нитках

его рождение относится к эпохе Тан, то есть к седьмому-девятому векам, или же несколько позже, к периоду пяти династий, а окончательное становление — к одиннадцатому веку.

Фактически теневой театр нужно было бы назвать цвето-теневым, так как вырезанные из ослиной кожи фигурки полупрозрачны, раскрашены, да, кроме того, еще лица, орнамент шляп, а иногда и костюма прорезаны сквозным рисунком. Фигурка не отдалена от экрана, а предельно к нему приближена и в состоянии покоя прикасается к экрану всей своей плоскостью. Свет от лампы, находящейся сзади бумажного или матерчатого экрана, проходит сквозь прорези и прозрачную

светящуюся кожу фигурки, и с обратной стороны, откуда смотрят это представление зрители, возникает удивительный по красоте, изяществу и мастерству исполнения живой, сверкающий и одновременно чуть стушеванный цветной рисунок.

Фигурка подвижна в сочленении плечей, локтей, запястий, бедер и колен. Управляется она тремя железными спицами. Основная спица прикреплена к шее, и на ней кукла как бы висит. Две другие спицы прикреплены к запястьям. Спицы вставлены в тонкие тростниковые палочки. Кукловод выводит фигурку на освещенное поле экрана, держа в одной руке тростник основной спицы. Другой рукой он приводит в движение одну или две — что, конечно, очень сложно — другие спицы, заставляя фигурку делать определенные жесты руками. Если персонаж должен остановиться, кукловод ставит основную спицу с таким расчетом, чтобы тростниковая палочка уперлась в приполок, накрытый грубой, толстой и редкой материей, а сама фигурка прислонилась к чуть наклоненному экрану. Теперь уже у кукловода обе руки свободны для того, чтобы управлять руками фигурки или выводить другой персонаж.

Размер фигурок невелик: двадцать, тридцать, сорок сантиметров высотой. Размер экрана бывает разным, но, как правило, и он тоже небольшой: высотой сантиметров шестьдесят-восемьдесят, шириной в метр или полтора. Сам театр похож на переносную будочку, внутри которой находится основной кукловод, называющийся «верхняя рука», и его помощники — «нижние руки».

И репертуар, и характер движения персонажей, и костюмы, и гримы, и музыкальное сопровождение спектаклей кукольных и теневых театров очень похожи на традиционный театр живых актеров, а во многом даже тождественны с ним.

Совершенно естественно возникает вопрос о том, кто же является отцом и кто сыном, кто создал и репертуар и форму его выражения, а кто все это заимствовал.

Мнения по этому вопросу расходятся. Многие считают, что кукольный театр, включая сюда и теневой, целиком заимствовал форму традиционного театра живого актера, а некоторые приходят к прямо противоположному выводу и утверждают, что кукольный театр является родоначальником, а театр живого актера — наследником и подражателем. Именно так и пишет Сунь Кай-ди. В подтверждение своей гипотезы он обращает внимание на то, что первоначальные формы классического театра Сунской эпохи в репертуарном отношении очень близки к кукольному театру и что многие выразительные средства, принятые в классическом театре живого актера, гораздо более органично и оправданно выглядят в кукольном или теневом театре. Например, обращение к зрителям персонажа классического театра при первом его

появлении на сцене с чисто декларативным заявлением о том, кто он такой, как его зовут и что он собирается делать, кажется автору атавистической формой, сохранившейся от театра кукол, в котором такую характеристику персонажу дает кукловод.

Сунь Кай-ди считает также, что постоянный рисунок грима, обозначающий и характер героя, и его общественное положение, и его место в сюжете, вполне закономерен для куклы и не нужен играющему на сцене человеку.

Наконец, Сунь Кай-ди обращает внимание на то, что многие жесты и позы актера на сцене как бы имитируют жесты и позы кукол. Особенно характерна в этом смысле своеобразная походка китайского актера, при которой нога, сгибаясь в колене под прямым углом, подымается перпендикулярно полу и так же строго перпендикулярно опускается, — то есть происходит движение, абсолютно идентичное движению ноги куклы, у которой нитки привязаны к коленкам.

Эти примеры, как и сама гипотеза, не являются чем-то новым. Многие, а не только китайские, театроведы устанавливали за куклой право называться «бабушкой» живого актера. Те же ссылки на «кукольность» актерских жестов и поз можно найти в статье Н. Конрада о японском театре, напечатанной в сборнике «Восточный театр». В этой статье утверждается, что все актерские приемы игры театра «Кабуки» рождены японским же кукольным театром «Дзёрури».

Я не театровед и не историк. Моя более чем скромная эрудиция в этих вопросах не позволяет мне ни подтверждать, ни обоснованно опровергать эти гипотезы, но, как бы ни было мне как работнику кукольного театра лестно, что кукле приписывается честь первородства, оно не кажется мне очень вероятным. Уже одно то, что кукла является изображением человека, то есть производным от него, не позволяет опрокидывать естественный процесс и запихивать яйцо в цыпленка. По-видимому, дело обстоит проще. История театра, в том числе и театра кукол, — это история изобразительных зрелищ. Она так же велика, как история человеческого общества. Изобразительные движения, адресованные зрителям, в своих первоначальных формах — это танцевальная пантомима человека, в которой исполнитель всегда был так или иначе костюмирован, то есть стремился и внешностью своей определить объект изображения. Думаю, что раскраска лица предшествовала маске, хотя бы в силу того, что вымазать физиономию углем или соком ягоды и воткнуть в волосы перья проще, чем долбить дерево острым камнем. Но это вовсе не значит, что в дальнейшем грим не мог подражать маске, а маскированный человек — кукле. Взаимосвязь и взаимовлияние театра кукол и театра живого актера в периоды их становления естественны и органичны, так как при тонких стенках, разделяющих эти разновидности театра, диффузия неизбежна. Но прародители

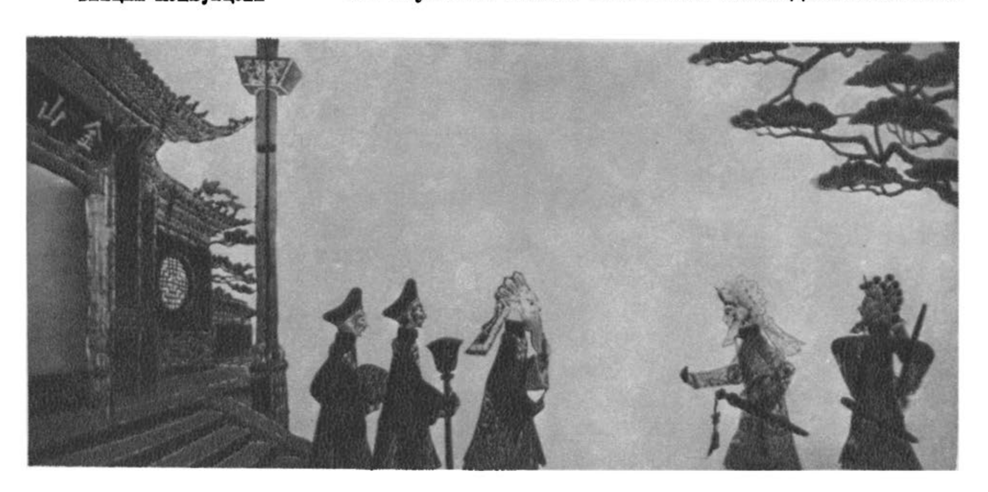
у них одни и те же: это изобразительные ритуальные действа, народные игры и зрелища.

Что же касается китайского театра в том виде, в каком он находится сейчас, то, как мне кажется, гораздо легче обнаружить влияние традиционного классического театра живых актеров на театр кукольный, чем влияние обратное. Из этого, конечно, не следует, что кукольный театр не имеет элементов, свидетельствующих о самостоятельном развитии. Даже в том случае, когда играемая куклами пьеса та же, что играется и людьми, нельзя быть абсолютно уверенным в том, что она перешла за ширму кукольного театра непосредственно с подмостков театра живых актеров. Нельзя потому, что не театром рожден ее сюжет, а литературой и народным эпосом. Большинство пьес и кукольного и «человеческого» театра своим первоисточником имеет те же самые народные легенды и те же самые романы, такие, как «Троецарствие», «Путешествие на Запад», «Речные заводи».

В апреле пятьдесят пятого года в Пекин со всего Китая на Всекитайский смотр кукольных и теневых театров приехало больше двухсот человек. Впервые за всю историю Китая встретились кукольники разных провинций. Впервые видели они спектакли друг у друга, впервые их труд, их мастерство оценивались по заслугам, как дело важное и нужное. Министерство культуры Китайской Народной Республики издало материалы смотра, в которых сообщаются краткие сведения о каждом театре, биографии актеров, репертуар, содержание отдельных пьес.

Анализ этих материалов сам по себе мог бы служить темой большого исследования. Мне

„Затопление монастыря Золотой горы". Теневой театр провинции Хэйлунцзян





„Шао Юй-лань спасает мужа". Теневой театр провинции Хэбэй

это не под силу, но некоторые общие и, как мне кажется, очень существенные выводы можно сделать без опасности совершить ошибку.

Прежде всего становится ясным, что типовых разновидностей кукольных и теневых театров еще больше, чем типовых разновидностей традиционных театров живого актера. Да это и естественно. Ведь местные формы традиционного театра, отличаясь друг от друга диалектами, мелодиями, оркестровой инструментовкой, драматургическим изложением сюжета, вовсе не отличаются в основных приемах игры, то есть в средствах театральной выразительности. Кукольные же и теневые театры, совершенно так же делясь на местные формы в диалекте, музыке, оркестре, изложении сюжета, еще к тому же внутри этой местной формы делятся по признакам, отличающим их именно средствами выразительности. Одни театры играют куклами на нитках, другие — куклами на пальцах, третьи — куклами на тростях, и наконец, есть театры, играющие куклами на проволоках. Этот последний, ранее не известный мне метод кукловождения неожиданно для себя я встретил и в печатных материалах съезда и в фотографиях. Куклами на проволоках кукловоды управляют и не снизу и не сверху, а сзади, сквозь широкую щель в заднике, закрытую свободно висящей материей. Это, так сказать, вариант тростевого управления, но трости, вернее, проволоки, идут к пояснице, ногам и рукам куклы не вертикально, а горизонтально. Игру таких кукол я, к сожалению, не видел и понял их устройство, только внимательно разглядывая фотографии.

Итак, кукольный театр Китая располагает почти всеми видами кукловождения, какие только существуют в других странах.

Вот почему, делясь по признакам видовым на театры разных приемов игры и устройства кукол, а по родовым признакам — на различные местные формы, китайские традиционные кукольные театры представляют из себя семью еще более разнообразную, чем семья традиционных театров живых актеров. И если там китайцы насчитывают больше двухсот различных театральных форм, то для кукольных театров эту цифру нужно по крайней мере удвоить.

Чжэцзянский театр кукол, управляемых нитками, отличается от такого же кукольного театра на нитках провинции Шэньси, и оба они отличаются от театров, играющих куклами той же системы в провинции Гуандун или в Западной Фуцзяни, так же как теневые театры провинции Чжэцзян отличаются от гуандунских теневых театров, а те, в свою очередь, от хунаньских, хэбэйских, шаньдунских, шэньсийских, хэйлунцзянских.

А ведь в каждой из названных провинций по нескольку театров каждого вида! Например, в одном только уезде Шанхан Западной Фуцзяни в пятьдесят четвертом году было



За кулисами кукольного театра города Цюаньчжоу (провинция Фуцзянь)



пятьдесят шесть актерских трупп, играющих куклами на нитках. Одновременно только в южной части той же провинции Фуцзянь выступает одиннадцать коллективов, играющих куклами на пальцах. А всего в Китае больше тысячи кукольных и теневых театров.

Среди двухсот человек, приехавших в Пекин на смотр, были, конечно, люди разных способностей, разных степеней таланта, но мастерством, подлинным мастерством обладали почти все, так как на счету каждого были не годы, а десятки лет работы, не сотни, а тысячи спектаклей, сыгранных на улицах и площадях городов и деревень Китая.

Об этом говорят приведенные в отчете смотра характеристики исполнителей главных ролей, получивших премии и награды.

Вот некоторые из этих характеристик в очень сокращенном виде.

Цю Би-шу, актер одного из коллективов Западно-Фуцзяньского театра кукол, управляемых нитками. Он уроженец уезда Шанхан, колыбели западнофуцзяньской формы кукольных театров. Ему шестьдесят два года, из них пятьдесят два он выступает с куклами.

Вэн Бо-юн, актер Хайнинского теневого театра. Ему пятьдесят один год, а играет он с пятнадцати лет, научившись этому искусству у отца и деда.

Ян Шэн, актер Южно-Фуцзяньского театра кукол на пальцах. Четыре поколения его семьи занимаются этим искусством, а сам он начал играть с десятилетнего возраста.

Ван Сяо-цянь, актер Гэянского кукольного театра на нитках. Ему шестьдесят три года, а играет он с девяти лет. Неграмотен, но знает больше ста ролей.

Вэн Жунь-шэн, актер-музыкант того же театра. Также неграмотен. С двенадцати лет играет на хуцине — первая хуцинь в оркестре театра. Знает наизусть текст пятидесяти пьес и такое количество народных мелодий, что, когда группа шэньсийских музыкантов, собирающих народные песни, решила записать эти мелодии, Вэн Жунь-шэну пришлось играть их семьдесят дней подряд.

Какие же спектакли привезли в Пекин кукольные и теневые театры Китая?

На этот вопрос отвечают печатные материалы смотра, в которых не только названы все пятьдесят пять сыгранных в Пекине спектаклей, но и описано их содержание.

Очень большое место в репертуаре этих театров занимает героика, тема борьбы за независимость народа, его целостность, его благополучие, то есть борьбы с иноземными захватчиками, предателями, изменниками, с развратными и несправедливыми императорами, злыми и жадными помещиками и купцами, глупыми и себялюбивыми министрами, зазнавшимися чиновниками и генералами, — одним словом, со всеми внешними и внутренними врагами китайского народа.



„Горящий Пуян". Сычуаньский театр кукол

Среди героических пьес очень много инсценировок отдельных глав или законченных эпизодов из «Троецарствия» и «Речных заводей».

Кукольный театр Южной Фуцзяни сыграл на смотре пьесу «Цзян Гань похищает письмо». Все персонажи этой пьесы—и Чжоу Юй, полководец царства У, и его противник Цзян Гань, один из советников полководца Цао Цао, и, наконец, сам полководец Цао Цао — являются героями «Троецарствия».

Северно-Сычуаньский кукольный театр, играющий куклами на тростях, показал на смотре две пьесы из «Троецарствия»: «Горящий Пуян» и «Пленение Пан Дэ».

Если в пьесе «Горящий Пуян» исход борьбы решает стихия огня, то в пьесе «Пленение Пан Дэ» действует стихия воды. Сюжет пьесы стоит рассказать.

Полководец Гуань Юй осадил город Фаньчэн. На выручку гарнизона Цао Цао посылает войска под командованием Юй Цзиня, в авангарде которых сражается храбрый и сильный воин Пан Дэ.

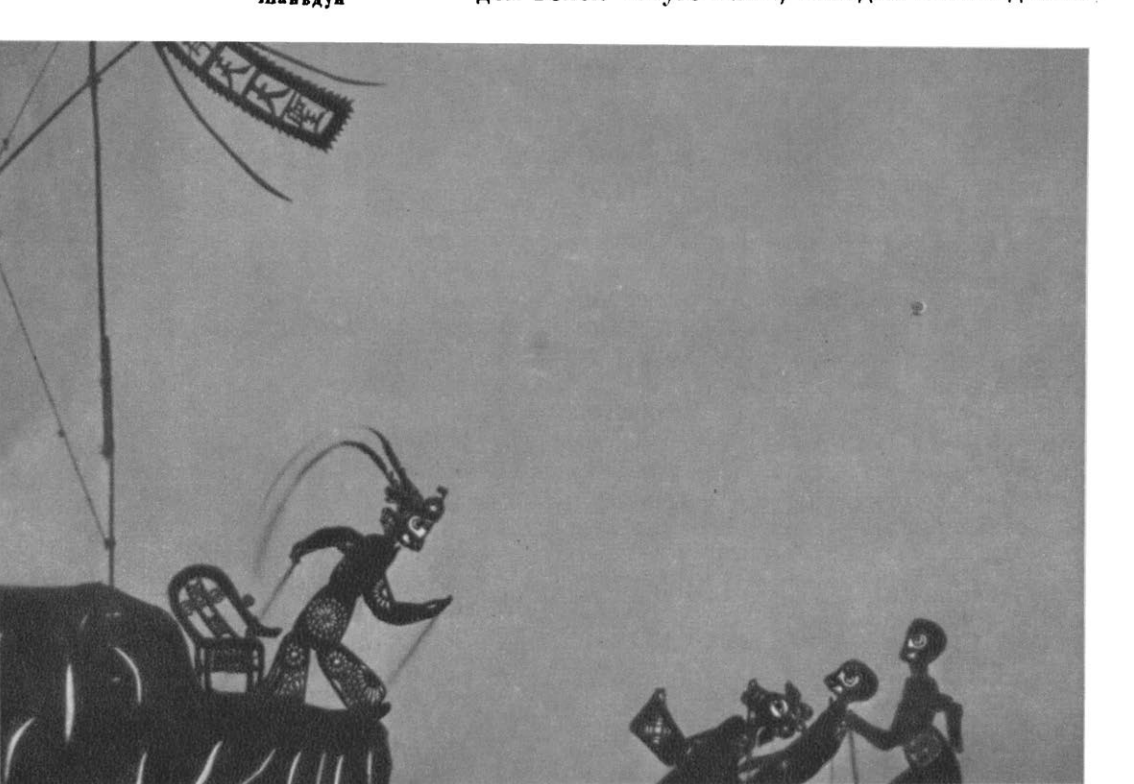
Поначалу дела Гуань Юя совсем плохи. Он даже ранен в плечо меткой стрелой Пан Дэ. Наступает осень. И вот когда осенние дожди сделали реку бурной и полноводной, Гуань Юй перегораживает русло огромным количеством мешков с песком. Сражений давно нет. Осторожность врага притуплена. Посты во вражеском лагере сняты. Темной ночью, когда ветер, дувший в сторону врагов, был особенно силен, Гуань Юй

отдал приказ разобрать плотину. Безудержная вода ворвалась в спящий лагерь. Юй Цзинь и Пан Дэ спасаются на холме, ставшем островом, но и здесь их настигают отряды войск Гуань Юя, с четырех сторон подплывшие к острову на четырех больших лодках. Юй Цзинь в плену. Пан Дэ в маленькой лодке все еще старается уйти от врага. Подоспевшие войска одного из военачальников Гуань Юя, Чжоу Цана, топят лодку. Пан Дэ хочет достичь берега вплавь, но в воду кидается сам Чжоу Цан. Финал борьбы двух врагов происходит уже в воде.

Пан Дэ пленен, и тем самым победа над Цао Цао становится полной, но, как видите, враг в этой пьесе, так же как и во многих других героических китайских пьесах, показан сильным, смелым, опасным, то есть таким, в борьбе с которым может полностью быть проявлена и доказана сила и смелость положительного героя. У куклы Пан Дэ красные усы. Красный цвет в гриме традиционного китайского театра — это цвет смелости. У куклы Чжоу Цана черные усы — это цвет честности.

В смотре принимал участие и Сычуаньский театр, играющий большими куклами — «дамуоу». Как написано в отчете, куклы эти сейчас встречаются довольно редко. Размер их приближается к росту человека, причем особенно велики куклы, изображающие воинов. Театр этот сыграл пьесу «У горы Фынминшань». Сюжет ее взят из девяносто второй главы «Троецарствия», рассказывающей о том, как Чжао Юнь, командовавший авангардом войск Чжугэ Ляна, победил восьмидесяти-

Сунь У-кун и Чжу Ба-цзе. Теневой театр провинции Шаньдун





Теневые фигуры: люди, лошади, тигр, облако

тысячное войско, во главе которого стояли пять очень опытных и смелых полководцев.

Но если все пьесы из «Троецарствия» — это военная героика, то большинство пьес из «Речных заводей» — это героика социальная, и основная их тема — борьба с социальной несправедливостью. Я очень утомлю читателей, если буду подробно рассказывать сюжеты всех пьес из «Речных заводей», но для того, чтобы был понятен их характер, достаточно представить себе финал пьесы «Даминфу», игравшейся кукольным театром Западной Фуцзяни.

Чтобы освободить посаженного в тюрьму ни в чем не повинного человека, один из «ста восьми героев», живущих в легендарных горах, дает приказ повстанцам во время Праздника Фонарей проникнуть в город Даминфу. Там они поджигают дворец Бирюзовых Облаков, в котором собрались все именитые люди города, уничтожают гарнизон тюрьмы, освобождают арестованного и его жену, а имущество начальника тюрьмы раздают бедным.

Не меньший социальный гнев звучит и в пьесе «Гора Сороконожек», которую играл Хайпинский теневой театр провинции Чжэцзян. В этой пьесе повстанцы расправляются с развратным монахом, хотевшим завладеть дочерью бедного крестьянина.

Кукольный театр провинции Шэньси играл пьесу «Куайхолинь». Герой этой пьесы У Сун, перенесший сорок палочных ударов, клеймение

и ссылку, тем не менее продолжает борьбу с несправедливостью, становясь на сторону каждого, кто является ее жертвой.

Многие кукольные и теневые театры играли пьесы на сюжеты «Путешествия на Запад». По их жанровым свойствам пьесы эти можно причислить и к героике и к сатире. Маяковский, вероятно, назвал бы их «героика-буфф». Буффонную сатиричность создает то, что центральным персонажем каждой пьесы является царь обезьян Сунь У-кун.

Многие сюжеты этих пьес вы знаете, так как я о них уже рассказывал. Например, Хайпинский теневой театр играл «Дебош в Морском царстве», то есть один из начальных эпизодов романа, когда Сунь У-кун добывает себе у Морского царя волшебную иглу, сражаясь с тремя драконами — белым, черным и красным.

Теневой театр провинции Хэйлунцзян показал «Дебош в Небесном дворце», где Сунь У-кун сперва съедает в дворцовом саду все персики бессмертия, а потом выпивает все вино бессмертия, приготовленное к празднику богов, и проглатывает пилюли, спасающие от огня, которые приготовил даосский бог.

О сатирической пьесе «Чжу Ба-цзе и невеста», в которой Сунь У-кун, превратившись в красавицу, обманывает монаха, я уже рассказывал в начале главы, и сейчас мне хочется еще рассказать только об

„Танский монах Сюань Цзан принимает учеников". Кукольный театр провинции Гуандун





„Гора Огненных языков“. Сычуаньский театр кукол

одной пьесе из «Путешествия на Запад» — «Гора Огненных языков», в которой и романтическая героика и буффонность доведены, как мне кажется, до предела. Играли эту пьесу на смотре и Сычуаньский театр кукол и Хунаньский театр теней. Вот вкратце как развертывается сюжет пьесы в теневом театре.

На пути ученого монаха и его спутников встретилась гора. Обойти ее было невозможно, а перейти тем более, так как на горе бушевало пламя. Тогда Сунь У-кун отправился к злому духу Ню-мо, чтобы достать у него «опахало ветра». Ню-мо обманул Сунь У-куна и вместо гасящего пламя «опахала ветра» дал ему «опахало огня». Обнаружив обман, Сунь У-кун, обладавший, как вы помните, даром перевоплощения, превратился в Ню-мо, чтобы пробраться к его жене — принцессе Железного веера. Но оказалось, что сам Ню-мо тоже может перевоплощаться. Он стал быком и напал на своего двойника. Тогда Сунь У-кун превратился в тростник и дал быку себя съесть. Оказавшись в желудке своего врага, Сунь У-кун начал там буйствовать, отчего у быка страшно заболел

живот. Чтобы окончательно победить Ню-мо, Сунь У-кун перевязал ему веревкой сердце, и оно перестало биться. Ню-мо сдался и пропустил путешественников через гору Огненных языков.

Среди показанных на смотре пьес самое большое место заняли пьесы, посвященные судьбе женщины. Очень часто женщина в этих пьесах сама является и борцом за свои права. В других же случаях за ее честь и счастье борется мужчина — муж, жених, отец, брат.

Как бы это на первый взгляд ни показалось странным, но именно бесправное, рабское положение женщины феодального Китая и сделало ее героиней такого количества народных пьес. Ведь трагические и героические сюжеты, рожденные жизнью, возникали в каждой деревне, в каждом доме — и в том, откуда уходила девушка, проданная семье жениха, и в том, куда она приходила. Любовь и влечение сердца не влезали в узаконенные рамки подневольного брака, и народное искусство не могло не отражать этого.

О легендарной узнице пагоды Лэйфынта—влюбленной невесте, верной жене и нежной матери, героической Белой змее — рассказали две сыгранные на смотре пьесы. Кукольный театр провинции Цзянсу сыграл «Похищение чудесной травы», которую достала Белая змея, чтобы вылечить своего возлюбленного, а Хэйлунцзянский театр теней показал «Затопление монастыря Золотой горы» — эпизод, в котором Белая змея, уже беременная, ведет бой с Силами Неба, отнявшими у нее мужа.

Но искусным и смелым воином на сцене китайского кукольного театра показана не только Белая змея. Не менее храбра и не менее искусна в бою и Му-лань, пьесу о которой я видел в Шанхае, и Шао Юй-лань, которая во главе собранного ею многотысячного войска идет на защиту мужа, попавшего в плен. Эту пьесу играл на смотре теневой театр провинции Хэбэй.

Не только в бою приходится женщине применять оружие. Иногда она вынуждена делать это в первую же брачную ночь, чтобы спасти свою честь. В пьесе «Хань Мяо-чжэнь», которую сыграл на смотре театр на проволоках провинции Фуцзянь, героиня, выданная насильно замуж за ненавистного ей человека, убивает его, как только после свадебного пира они остаются вдвоем.

А бывает и так, что на защиту слабой женщины становится более сильная.

Этот же театр играет пьесу о Сунь Цуй-э. Она дважды спасает девушку Бай Юй-шуан. В первый раз, когда вытаскивает ее из реки, в которую та бросилась, чтобы не выходить замуж за нелюбимого, и во второй раз — когда, поняв, что спасение жизни девушки бессмысленно, если не спасти ее от подневольного замужества, надевает платье новобрачной и, вместо нее придя к жениху, убивает его.

Среди пьес, посвященных женской судьбе, многие кончаются печально. Например, пьеса «Встреча в гостинице», которую сыграл кукольный театр провинции Шэньси, завершается грустным прощанием влюбленных, которым не суждено быть счастливыми, так как волею людей они разлучены навсегда. А пьеса «Судебный скандал», сыгранная Шаньсийским кукольным театром, кончается самоубийством героини, так же как и пьеса «Возвращение Чжоу Жэня», которую играл Хэянский театр кукол.

Но очень много не только героически-победных концов, но и просто веселых и смешных. Причем социальная острота и серьезность от этого вовсе не исчезают.

В этом смысле очень характерна пьеса «Разбитый горшок с мукой», которую играют и театр теней и театр тростевых кукол провинции Хунань.

Прежде всего эта пьеса интересна тем, что ее героиня проститутка, и тем не менее симпатии зрителей целиком на ее стороне. Это естественно, так как она человек не только угнетенный, но и борющийся за свое освобождение. Она идет в канцелярию начальника уезда и просит дать ей разрешение уйти из публичного дома и выйти замуж за человека, которого любит. Начальник дает ей это разрешение, но в день свадьбы приходит в дом молодых, чтобы развлечься с новобрачной. Он по-прежнему считает ее проституткой и не ожидает отказа. Притворившись, будто она хочет скрыть его от мужа, жена предлагает гостю спрятаться в большом глиняном горшке с мукой, а когда муж приходит, рассказывает ему, кто у них в доме и где он спрятан. К великой радости верной жены муж бьет перепачканного в муке чиновника здоровенной палкой и с позором выгоняет его из дому.

Большинство описанных мною сейчас пьес кукольных и теневых театров, как я уже говорил, играется и в театрах живого актера, совпадая если не в текстах, то почти всегда в темах и сюжетах.

Значит ли это, что кукольные и теневые театры просто копируют постановки театров «человеческих»? Нет, не значит. Если бы это было так, то ни кукольные, ни теневые театры не могли бы получить такое большое распространение и существовать на протяжении такого количества лет.

Для зрителей и кукольный и теневой театры имеют самостоятельную художественную ценность, доставляя особое эстетическое наслаждение. И происходит это потому, что зрители наслаждаются не только сюжетами пьес и не только виртуозным мастерством кукловодов, но и теми дополнительными элементами театральной выразительности, которые органически рождены самой спецификой жанров, то есть различием выразительных средств и возможностей театра кукол, театра теней и театра живого актера.



Сцена из пьесы „У Сун убивает тигра“ (по роману „Речные заводи“)

Я только что писал о спектакле Хэйлунцзянского теневого театра «Затопление монастыря Золотой горы». На смотре я не был и постановки этой не видал, но пьесу, вернее, ее сюжет, видел и в исполнении живых актеров, учеников школы классического театра в Пекине, и в исполнении кукол на нитках одного из театров Восточного Китая.

Это были два совершенно разных спектакля, разных именно по средствам выразительности, по мобилизации этих средств.

Против Сил Неба, стоящих на стороне монахов, Белая змея вызывает Силы Воды, воинов Подводного царства. Среди них есть рыбы, крабы, черепахи. В исполнении живых актеров эти полуфантастические животные внешне определялись чисто изобразительными средствами костюма. На актерах, одетых в голубые одежды, были шапочки в виде крабов, рыб, черепах, а вода изображалась голубыми шелковыми полотнищами с нарисованными на них волнами.

Как же выглядело все это в изображении кукол?

Были мы в Шанхае в середине декабря. В этот черный вечер погода была сырая, моросил дождь. Небольшой театр, вернее, сцена,



Сцена из пьесы „Разбитый горшок с мукой". Кукольный театр провинции Хунань

освещенная спереди большим фонарем, стоял под открытым небом на высоких подмостках.

Нам дали зонтики и посадили на деревянную скамейку прямо против портала. Он был похож на дворец. Резной, драгоценный, раскрашенный кобальтом, киноварью, золотом, серебром, весь осыпанный бисером дождевых брызг. Этот сверкающий бисер делал театр совсем сказочным. Жаль только было, что дождь может испортить эту чудесную большую игрушку.

Под звуки гонгов появились две красавицы, одна в белом, другая в синем, две сестры — Белая змея и Синяя змея. Потом на сцену вышел монах. Белая змея молила, убеждала, требовала, чтобы монастырь отдал ей мужа, но ни мольбы, ни убеждения, ни даже угрозы не помогли. Значит, надо сражаться, — другого выхода нет. И тогда Белая змея позвала на помощь Силы Воды.

Вплоть до этого момента внешнее развитие действия отличалось от того, что мы видели в исполнении людей, только тем, что здесь были куклы, а не люди, и движения этих кукол были подчинены особенностям их устройства, но с момента начала боя вступили в силу чисто

жанровые свойства и возможности кукольного театра. Сцена заполнилась черепахами, крабами, рыбами, то есть такими персонажами, каких нельзя показать в театре живых актеров, как бы ни были они одеты и загримированы. А в конце этой маленькой пьесы, когда по сюжету вода должна затопить монастырь Золотой горы, на сцене стали бить пятнадцать фонтанов. Зря, значит, я волновался, что дождь может испортить драгоценный портал театра. Забыл о качестве китайского лака, под дождем, снегом, морозом и знойным ветром сотни лет сохраняющего свой цвет и безупречную гладкость поверхности.

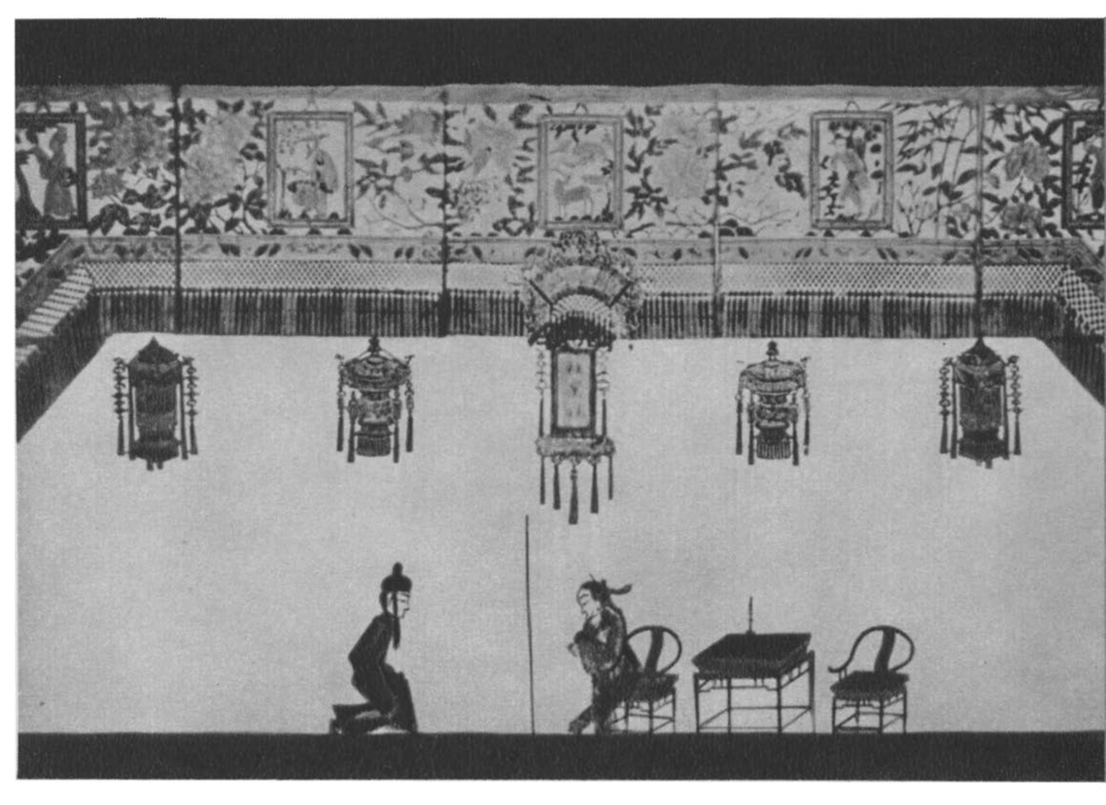
Но самым важным было, конечно, не свойство лака, а то, что и персонажи и все решение финала не подражали «человеческому» театру, а были органически кукольными. И увидел я это не только в пьесе «Затопление монастыря Золотой горы», но и в пьесе «Му-лань», которую в тот же вечер показывал другой кукольный театр. В этой пьесе есть эпизод, когда Му-лань скачет на лошади. В традиционном «человеческом» театре лошадь в этом случае была бы изображена только плеткой в руке актера. Здесь, в кукольном театре, была уже не плетка, а лошадь, на которую героиня могла сесть и скакать куда ей угодно. Значит, и тут, несмотря на то, что игравшаяся пьеса совпадала с аналогичной пьесой обычного театра, средства выражения во многом оказались разными. Возможность изобразить куклой или тенью лошадь или лодку устранила необходимость изображать их только плеткой и веслом.

Что касается декораций, то в традиционных кукольных театрах Китая, так же как и в театрах живого актера, они, как правило, отсутствуют. В театре же теневом, где изобразительное обозначение места действия может быть осуществлено гораздо легче, есть уже не только узорчато вырезанные столы и стулья, а и вазы с цветами, и деревья, и облака.

При смене декораций чаще всего экран и не гаснет и не закрывается. Ведь тени от проволок, которыми управляются куклы, хоть и расплывчато, но видны, и это никого не волнует, так как зрители к ним привыкли. Совершенно так же никого не волнует и не удивляет то, что во время смены декораций, то есть замены стола на стул или облака на дерево, появляются большие тени человеческих рук. Отношение зрителей к смене декораций в теневом театре аналогично их отношению к смене мебели во время представления в театре музыкальной драмы.

Таким образом, традиционные кукольные и теневые театры Китая, часто совпадая с традиционным китайским театром живого актера в названиях пьес и в сюжетах, в костюмировке и гримах, отличаются от него дополнительными средствами выразительности, свойственными именно куклам или теням.

Этот факт мне кажется очень значительным, так как он говорит о едином источнике разных форм народного китайского театра и одновременно о том, что куклы и тени развивались самостоятельно, если во



„Встреча в гостинице“. Теневой театр

многом и подражая театру живого актера, то, во всяком случае, не имитируя его.

Этим объясняется и то, что в кукольных и теневых театрах идут также и пьесы, которых вовсе нет в репертуаре других театров. Например, описанная мною коротенькая пьеса «Чжу Ба-цзе и невеста», в которой монах-свинья таскает на закорках превратившегося в женщину Сунь У-куна, идет, по-видимому, только в кукольном театре, так как живому актеру долго носить на своей спине другого актера не только трудно, но и довольно-таки бессмысленно. Устанет-то в этом случае не только Чжу Ба-цзе, но и изображающий его человек, и зрители будут не столько смеяться над еле передвигающим ноги глупым монахом, сколько жалеть уставшего актера или удивляться его выносливости.

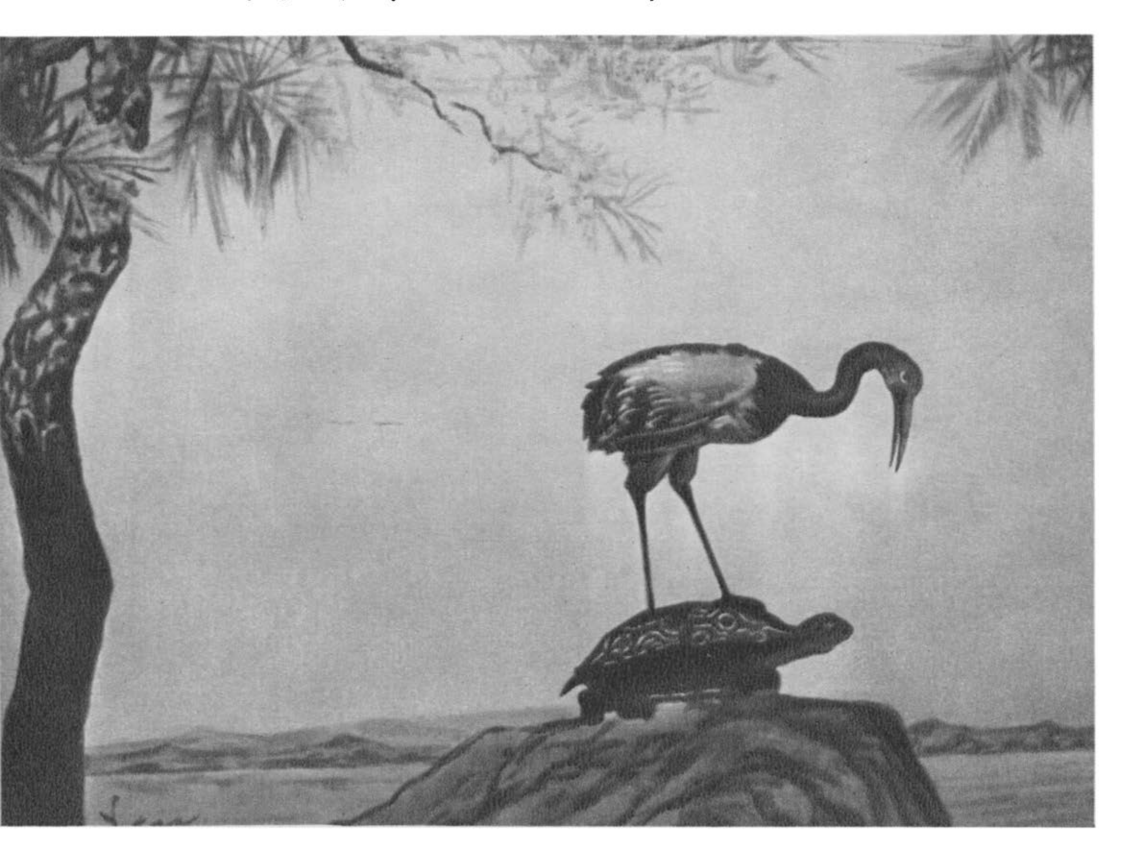
Только в кукольном театре идет и пьеса про глупого крестьянина, которого проглатывает тигр. Сюжет этой пьесы не может возникнуть в

фантазии автора, если исполнителями он представляет людей, и, по-видимому, легко возникает у всякого, кто имеет дело с куклами.

В моем личном концертном репертуаре есть номер, в котором тигр съедает хвастливого укротителя. По правде сказать, я думал, что только у меня тигр проделывает этот, в общем, не сложный для кукол, но очень смешной трюк, и был страшно удивлен, когда в Пекине увидел то же самое на ширме китайского кукольника Ян Фын-гу. Да и Ян Фын-гу, по-видимому, удивился не меньше, когда после его представления я, показывая ему своих кукол, показал и номер с тигром. Мы познакомили двух тигров: того, которому сотни лет, с тем, которому только десять.

Спецификой жанра рождена и такая пьеса, как «Журавль и черепаха», игравшаяся на смотре Хунаньским теневым театром. Фактически это пьеса-басня.

„Журавль и черепаха". Теневой театр провинции Хунань





«Два друга». Теневой театр провинции Хунань

Белый журавль, хвастливо и самоуверенно надеясь на то, что в любой момент он может подняться в воздух, издевался над черепахой, вскакивал на нее и клевал своим большим клювом. Его наглость была наказана. Черепаха перегрызла журавлю горло. Стоит только представить себе поведение журавля и черепахи, как станет ясно, что именно в теневом театре, и уж, во всяком случае, не в театре, где играют люди, физические действия героев, да и сами они могут быть изображены наиболее полно.

Этот же театр играет и две другие пьесы-басни — «Жадная обезьянка» и «Два друга». В первой пьесе маленькая обезьяна, увидев арбуз, побросала собранные ею персики, увидев тыкву, бросила арбуз, а с огромной тыквой не могла справиться и уронила ее в реку. А в пьесе «Два друга» умный медведь спас своего легкомысленного друга— обезьяну, перевернув большой деревенский колокол, под которым она ока-



залась, так как в восторге от красоты и силы звона повисла на колокольном языке и качалась до тех пор, пока колокол не упал.

Как вы видите, и эти две постановки закономерны именно в теневом театре, и сама мысль театрализовать оба сюжета рождена жанровыми свойствами данного вида зрелищ.

Современную пьесу-басню «Лиса-строитель» играл на смотре Южно-Фуцзяньский кукольный театр. Начальник птичника, старый лев, взял в бухгалтеры осла, а осел, в свою очередь, поручил постройку курятников лисе. Та съела кур и убежала.

Эта пьеса была вовсе не единственной современной пьесой, показанной на смотре, да, кроме того, к слову «современный», в особенности применительно к китайскому театру, надо относиться не по формальному признаку его сюжетного содержания, а по степени активности его восприятия, по степени тех живых ассоциаций, которые вызывает спектакль у зрителей.

О современном звучании классического репертуара мне еще придется говорить в следующей главе. Сейчас же скажу только, что



„Новые янгэ"
Китайский художественный театр кукол

и в кукольном и в теневом театре оно не меньше, чем в театре музыкальной драмы.

Наряду с этим в кукольном театре уже существуют пьесы, написанные современными авторами на современные же сюжеты. Такие, например, как пьеса «Новые янгэ», показывающая встречу Нового года, или «Женитьба маленького Эр-хэя» — комедия, в которой противопоставляется старый и новый брак. Обе эти пьесы игрались кукольным театром Пекина, а гуандунские куклы на нитках играли пьесу «Фань Шоу-шань» на тему о проведении земельной реформы.

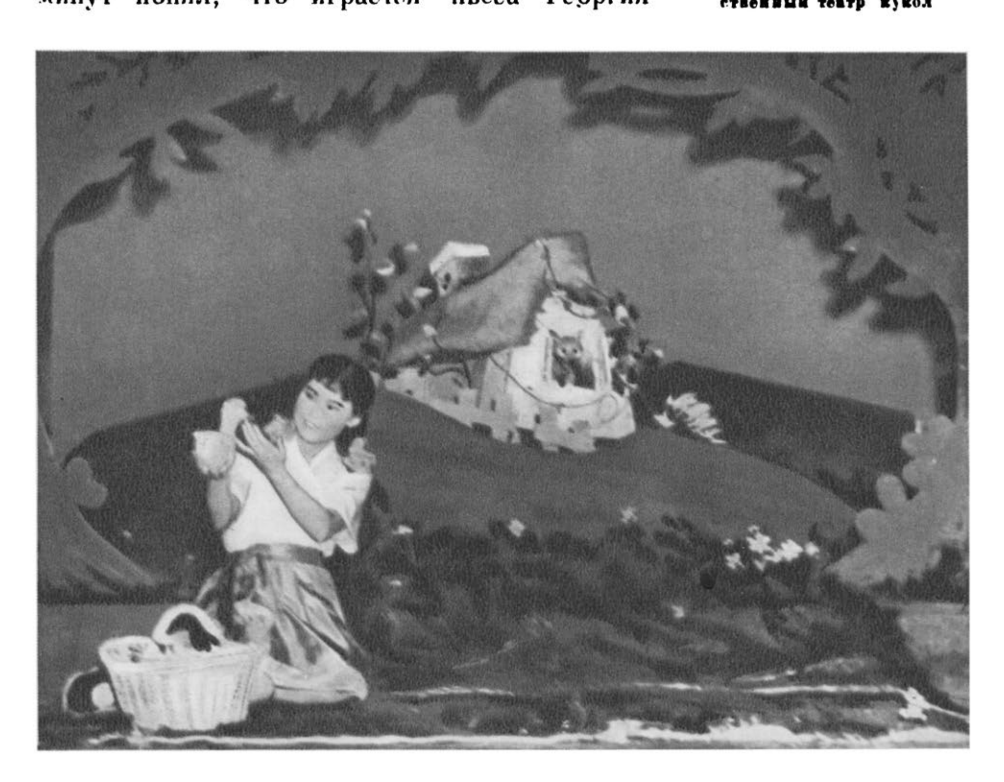
Встреча с кукольниками Восточного Китая, на которой я видел и «Затопление монастыря Золотой горы» и «Му-лань», продолжалась два дня подряд по многу часов в день, так как китайские товарищи хотели не только видеть моих кукол, но и узнать у меня все, что только можно, о советских кукольных театрах, да и я старался расспросить у них как можно больше про кукольные театры Китая, а главное, посмотреть их спектакли, тем более что показывали их разные театры.

Кроме двух театров, игравших куклами на нитках, были там и

театры с куклами на тростях и куклами на пальцах. Причем спектакли этих театров исполнялись не одним человеком, как это бывает в «театре на коромысле», а несколькими актерами. К сожалению, я не записал и не запомнил названий двух сыгранных пьес. В первой пьесе, которую играли тростевые куклы, богатый негодяй обманул девушку, и она умерла, а в комедии, сыгранной маленькими куклами на пальцах, злой и очень глупый помещик преследовал молодую крестьянку. До сих пор не могу забыть, с каким подлинным артистизмом играл актер, исполнявший роль сладострастного глупца. Без всякого нажима, с полной верой в обстоятельства действия, с массой очень точно наблюденных маленьких жизненных правд, которые определяют настоящий актерский талант и позволяют ему сделать условное безусловным.

Но абсолютной неожиданностью был для меня спектакль, сыгранный школьниками. Я увидел на ширме зайца, потом охотника, потом кота и через несколько минут понял, что играется пьеса Георгия

„Любимая уточка“ („Гусенок“). Китайский художественный театр кукол





Дети-кукловоды Китайского художественного театра кукол

Ландау «Заяц и кот». Эта пьеса рождалась в нашем театре. Начиная от первого варианта сценария до окончательного текста пьесы, работа над которой шла, как всегда это у нас бывает, вплоть до генеральной репетиции. Как удивительно и как приятно было видеть в Шанхае героев нашей советской сказки-басни!

Это не единственный случай. В Пекине, в Китайском художественном театре кукол, идет пьеса «Любимая уточка». Она тоже пришла из нашего театра. Только круговым путем. Несколько лет тому назад мы поставили пьесу Нины Гернет и Татьяны Гуревич «Гусенок». Это маленькая, смешная и трогательная пьеса. В ней всего четыре персонажа: девочка Аленка, которую играет не кукла, а живая актриса, гусенок, ежик и лисица. Эту пьесу взял у нас и поставил один из чешских кукольных театров. Он немного переделал ее, а гусенка, уж не знаю, по каким причинам, сделал утенком. Китайцы взяли пьесу у чехов и назвали ее «Любимая уточка».

Играет этот театр и русскую сказку «Репка», а к юбилейным чеховским дням поставил инсценировку рассказа «Хамелеон».

Китайский художественный театр кукол вырос из маленькой детской группы кукольников при Пекинском художественном театре молодежи. Директор этого театра У Сюе познакомил меня с моими молодыми коллегами. Я показывал им своих кукол и рассказывал о советском театре. Сейчас все эти двенадцати-пятнадцатилетние черноглазые мальчики и девочки выросли, стали юношами и девушками, актерами и актрисами одного из первых в Китае государственных кукольных театров, который вырос вместе с ними.

Что же играет этот театр кроме тех пьес, какие я уже назвал? Как создавался его репертуар? Это не только интересно, но и характерно как часть большого процесса развития и роста театральной культуры современного Китая.

В Пекин была приглашена труппа народных кукольников из провинции Хунань, для того чтобы они научили молодых актеров своему искусству и передали часть своего репертуара. В результате этой учебы в репертуаре Китайского художественного театра кукол появилась классическая пьеса «Лухуадан». Это эпизод из «Троецарствия».

Поставил пекинский театр и другую классическую кукольную пьесу, содержание которой я уже рассказывал. Называется она в этом театре «Чжу Ба-цзе несет на спине женщину».

Таким образом, создавая репертуар, китайский кукольный театр пользуется тремя источниками: пьесами или инсценировками современных драматургов на

„Лиса-строитель“. Кукольный театр провинции Фуцзянь





„Хамелеон“ Чехова в постановке Китайского художественного театра кукол

современные темы и сюжеты, классическими пьесами, темы которых интересны и нужны современным зрителям, и, наконец, пьесами зарубежных кукольных театров, в том числе и пьесами, идущими в кукольных театрах Советского Союза.

Кукольный театр в Пекине не единственный в стране государственный театр кукол.

Государственной помощью пользуется и труппа кукольного театра при шанхайском Комитете защиты детей, и кукольный театр при Центральной академии изобразительных искусств, и многие другие кукольные театры.

Процесс возрождения искусства кукольного театра Китая только начался. Трудно предсказать пути этого процесса. Важно только одно. В далекие времена театр кукол был развит в Китае, как ни в одной другой стране; как нигде, были разнообразны его виды и формы. Но к концу девятнадцатого и началу двадцатого века огромное искусство кукольного театра начало хиреть и вырождаться. Оно, может быть, и вовсе исчезло бы, если бы не революция, освободившая и раскрывшая духовные силы великого народа. Вопросы культуры стали насущными вопросами дня. Театр, в том числе и театр кукол, стал частью единого и мощного развития искусства, служащего народу. Актер, в том числе и актер кукольного театра, стал уважаемым членом общества.

В какой-то степени процесс этот был аналогичен тому, что происходило и в нашей стране.

Народный Петрушка как основная форма кукольного театра старой России к началу двадцатого века тоже умирал. Октябрьская революция открыла новые дороги театрам страны, в том числе и театрам кукол. Они сразу же возникли и в Москве, и в Ленинграде, и в Киеве, и в Харькове.

Когда в Москве в тысяча девятьсот тридцать первом году был организован Государственный Центральный театр кукол, мы пригласили к нам на работу старейшего народного кукольника — Ивана Финогеновича Зайцева. Ему тогда уже было больше семидесяти лет. Много десятилетий играл он, показывая и кукол на нитках и Петрушку в городах и деревнях, в крытых ярмарочных балаганах и просто под открытым небом, на площадях, на улицах, во дворах. На протяжении долгой своей жизни этот неграмотный и удивительный по своему таланту и мастерству народный актер слышал счастливый смех сотен тысяч зрителей и ощущал радость актерского успеха, но никогда до революции не пользовался тем полным уважением, которого заслуживал своим огромным трудом. Даже деньги, которые он получал за свой труд, ему чаще всего кидали в шапку, а то и просто из окна на звонкий булыжник мостовой.

И только после революции он впервые получил работу с постоянным обеспеченным заработком и впервые почувствовал не только признание и уважение всех окружавших его людей, но и высокую оценку нужности и полезности его труда, которую дало ему правительство.

Иван Финогенович Зайцев, передавший нам эстафету народного искусства, первый из актеров кукольных театров Советского Союза получил звание заслуженного артиста республики.

Когда, просматривая материалы смотра китайских театров кукол, я читаю биографии кукольников, принесших на этот смотр великолепное искусство своего народа, мне все время вспоминается Иван Финогенович. Сколько в этом списке таких же, как он, стариков, доживших до счастливых дней, когда их труд, их презираемая раньше профессия стали почетными и уважаемыми! Сколько кукольников, получивших премии, почетные грамоты и почетные звания, ставших педагогами и руководителями театров!

В декабре пятьдесят шестого года, когда эта книга уже была сдана в набор и типография начала присылать первые оттиски гранок, в Москву приехала группа китайских актеров-кукольников. Они возвращались из гастрольной поездки по Чехословакии и Польше в Китай и в Москве сыграли только несколько спектаклей в Центральном Доме работников искусств и в Доме актера Всероссийского театрального общества. К сожалению, у меня уже нет возможности увеличить

эту главу на то количество страниц, которое необходимо для того, чтобы подробно описать все, что показали москвичам китайские кукольники, но о том, что мне кажется особенно значительным, я постараюсь все-таки вкратце рассказать.

Прежде всего характерно то, что в данной группе кукольников объединились представители трех различных театров. Это объединение очень точно отражает тот эволюционный процесс, который происходит сейчас в китайском кукольном театре. Это процесс передачи молодым актерам опыта народных кукольников-профессионалов, отдавших искусству кукольного или теневого театра десятки лет жизни.

В данной группе молодыми были актеры пекинского театра, и в спектаклях они либо исполняли второстепенные роли, либо помогали своим старшим товарищам, подавая и убирая кукол, одевающихся на пальцы, или готовя к «выходу» кукол, управляемых нитками. Опытные, высококвалифицированные народные кукольники Ян Шэн и Чэнь Нань-тянь буквально потрясли зрителей своим мастерством. Они играли пьесу «Лэй Вань-чунь убивает тигра». Маленькие, надевающиеся на пальцы куклы казались живыми существами, так поразительно они двигались, так были ритмичны, так великолепно сражались. И все это было пронизано каким-то особым внутренним юмором. Пьеса героическая, и самый факт убийства тигра показан как подвиг, но это не помешало тигру чесаться, ловить блоху на своей задней лапе, смешно дышать от усталости.

Полчаса длилась эта пьеса, и не было минуты, чтобы внимание зрителей ослабевало, потому что каждая минута состояла из выверенных годами долей секунды. Ведь и Ян Шэн и Чэнь Нань-тянь играют уже больше тридцати лет. Впервые взяли они в свои руки куклы, когда еще были детьми. Показанную нам пьесу и все приемы игры они приняли по эстафете времени, но законченность каждого движения и выверенность каждой доли секунды вовсе не лишили образы жизни и правды, потому что мастерство актеров было согрето талантом и подлинной эмоцией. Без этой эмоции оно, вероятно, и не могло бы проявиться.

Удивительной по мастерству была игра и Сюй Чуань-хуа, руководителя театра кукол на нитках провинции Фуцзянь, но, пожалуй, в наибольшей степени меня поразили две маленькие пьесы-пантомимы, сыгранные теневым театром. В одной героями были журавль и черепаха, в другой — обезьяна и медведь. Это те самые пьесы-басни, о которых я уже упоминал. Тогда я мог сказать о них только то, что узнал из программы смотра. Теперь я увидел их воочию, и они оказались просто удивительными.

В зрительном зале сидели наши крупнейшие режиссеры и актеры— Кедров, Завадский, Топорков, Ливанов, Брянцев, Юткевич. Взрослые,

искушенные в искусстве люди. Их не легко чем-нибудь удивить. И тем не менее они были просто сражены тем, что увидели.

Очень трудно, буквально невозможно словами объяснить вам, читателям, что же именно так поразило зрителей в этих баснях. Ведь содержание их, как вы помните, очень простое. Журавль издевается над черепахой, думая, что она абсолютно ничтожна и беспомощна. Легкомыслие и бахвальство наказаны. Черепаха, улучив подходящую секунду, перегрызает журавлю горло. Это одна пьеска.

Вторая еще проще. Обезьяна дружит с медведем. Расшалившись, она начинает раскачивать колокол, повиснув на его языке. Колокол падает, накрыв собой обезьяну. Медведь с трудом отваливает колокол и освобождает своего друга.

Ни одного слова ни в одной из пьесок нет. Сколько же можно показывать сцену, состоящую только в том, что журавль старается клюнуть черепаху в голову или в хвост? Оказывается, что такая сценка может играться целых семь минут. И семь минут в зрительном зале стоит хохот.

Каждый актер и каждый режиссер знает, что семь минут сценического времени — это очень много. Чем же оказались заполненными эти семь минут? Какими-то особыми трюками? Эксцентрическими движениями? Нет, эксцентрики тут не было вовсе. Ни одного трюка. Ничего, где было бы видно желание рассмешить во что бы то ни стало. И в то же время смех не смолкал и прерывался только аплодисментами. И вызвано все это было только поразительной по своей правде точностью и верностью каждого движения журавля и черепахи.

Сколько раз и в театре и в рисованных мультипликационных фильмах было показано, как чешется обезьяна. Это стало штампом и, казалось бы, уже ни у кого не может вызвать ни удивления, ни восторга.

В пантомиме «Два друга» обезьяна чесалась сама, потом чесала медведю грудь, живот и спину, потом учила его чесать ей шею и грудь. И в движениях ее темного силуэта была такая абсолютная правда, такое предельное общение с партнером, что и тут весь зрительный зал радовался, смеялся и аплодировал чуть ли не каждые пять или десять секунд. Играли эти пьесы актеры У Цзю-шэн, Тань Дэ-гуй и Ван Фу-шэн. А фигуры вырезал и сконструировал один из замечательных резчиков теневых фигур провинции Хунань—Хэ Дай-жэнь.

В конце гастролей состоялась встреча советских кукольников с их коллегами по профессии — китайскими кукольниками. Естественно, что гостей забросали вопросами. Сколько репетиций потребовалось, чтобы так тщательно отработать каждое движение обезьяны и медведя? Оказалось, что эти несколько минут репетировались месяц, в течение которого были найдены все движения, и еще двадцать четыре

репетиции ушло на то, чтобы эти же минуты физической партитуры уложить в партитуру музыкальную. Ведь музыка сопровождает все спектакли кукольного и теневого китайского театра беспрерывно.

Спрашивали советские кукольники и о том, как долго делаются куклы на нитках или на пальцах и сколько же может стоить такая кукла, если у нее подвижные глаза, губы, пальцы рук и если ручная вышивка на костюме по тонкости своей кажется предметом драгоценным.

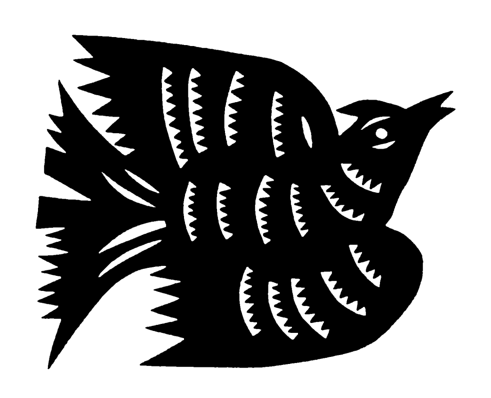
Руководитель гастрольной группы, драматург и преподаватель актерского и режиссерского мастерства Института театрального искусства в Пекине товарищ Чжу Синь-нань ответил: «Это очень дорогие куклы. Пока они играют — это куклы-актеры. Когда они не играют, их надо считать музейными ценностями. Многим куклам, которых вы видели, сто и больше лет. Да и вновь сделанные куклы тоже могут считаться самостоятельными произведениями искусства и по вышивке их костюмов, и по мастерству скульптора-резчика, и даже по материалу. Ведь они вырезаны из специального, очень дорогого, буквально драгоценного дерева».

Слушая этот ответ, я еще раз убедился в том, что в китайском театре нет ни реквизита, ни бутафории, так как любой предмет всегда прежде всего произведение искусства.

Мы провожали наших гостей с Ярославского вокзала. Смеялись, пели песни. Жали друг другу руки. Махали платками и шляпами. Расставались с полной уверенностью, что обязательно встретимся вновь.

До новых встреч, дорогие коллеги! Я желаю всем вам, моим товарищам по любимой профессии — и тем, кто бережно передает эстафету мастерства, и тем, кто ее принимает, — успехов в развитии всего лучшего, что сберегла живая традиция народного искусства, и в создании нового, рождаемого большими днями, сегодняшнего Китая!





Вчера и сегодня

К РУССКОМУ НАРОДНОМУ ИСКУССТВУ как к драгоценному материалу личного творчества относились Глинка и Мусоргский, Пушкин и Некрасов, Островский и Горький, Щепкин и Шаляпин, — одним словом, все те подлинные художники, которых сейчас мы называем классиками.

Историки, теоретики, да и просто любители русского народного искусства собирали и фиксировали накопленные народом богатства. Всякий занимающийся искусством человек навсегда благодарен Кирше Данилову за собранные им былины или Афанасьеву — за «Русские сказки». Да и словарь русского языка Даля вовсе не просто справочник

для лингвистов, а коллекция словесных образов, доставляющая настоящее эстетическое наслаждение и приносящая огромную пользу каждому человеку, инструментом профессии которого является слово. Огромен труд Пятницкого, собравшего живые русские песни, Ровинского, издавшего семь толстых фолиантов лубочных картинок в точном факсимиле и размере подлинников.

Таким образом, русское народное искусство служило и служит одновременно и органическим материалом творчества и предметом научного исследования.

Но вовсе не только этими двумя направлениями ограничивался в дореволюционной России процесс отражения в современности традиций народного искусства. Многие, в том числе и талантливые люди, особенно в первые десятилетия двадцатого века, пользовались народными традициями в целях эстетско-стилизаторских, то есть паразитически. Купеческие дачи и особняки строились в виде княжеских теремов, фасады доходных домов выкладывались разноцветным кирпичом или кафелем в виде русских полотенечных вышивок крестиком. В кабинете хозяина такого дома портрет жены был вставлен в большую деревянную раму с выжженной на ней жар-птицей, сигары на столе лежали в шкатулке, с помощью металлопластики и стекляшек превращенной в «кованый ларец с драгоценными каменьями», а чернильницей служила серебряная голова «витязя» с откидывающимся шлемом.

Но наиболее безвкусно и оскорбительно выглядело спекулятивное стилизаторство на эстраде летних садов, шантанов, кабаре, ресторанов, пивных. Так называемые «виртуозы на балалайках» считали своим долгом, играя «русскую», вертеть эту балалайку над головой или, незаметно дергая струны пальцами левой руки, правой махать по воздуху, удивляя зрителя тем, что «балалайка играет сама». Одеты эти балалаечники были, конечно, в плисовые шаровары, шелковые косоворотки и лаковые сапоги гармошкой.

Знаменитый в свое время и безусловно талантливый гармонист Петр Невский обычно начинал свое выступление с игры на большой гармонике, затем переходил на меньшую, потом на еще меньшую и лихо заканчивал игрой на инструменте размером в спичечную коробку. Эта гармошка в его честь так и называлась «невка». Подражателей у Невского было много, но вне зависимости от степени таланта и мастерства их игра фактически была профанацией народной музыки и народного инструмента.

Барское отношение к народному искусству превращало русские частушки, то есть одну из великолепнейших форм народной сатирической куплетной песни, во что-то предельно тупое и бессмысленное. Исполнительницы надевали на себя разноцветные сарафаны, обматывали шею нитками елочных бус, красили щеки в цвет моркови, рисо-

вали круглые брови и, подперев рукой подбородок, кричали истошным голосом с каменным выражением лица. Это называлось «стиль лубок». В этом же надуманном, псевдонародном стиле плясали камаринского «лапотнички» или «барыню» фартовые «Ваньки-Таньки».

Обо всем этом я рассказал сейчас только для того, чтобы провести некоторую параллель с тем положением, в каком находилось в начале двадцатого века народное искусство Китая. Эта параллель, конечно, не может быть полной. Слишком различны и быт, и культура, и общественно-политический строй царской России и старого Китая. И тем не менее при всем различии форм русского и китайского народного искусства положение, в котором оказалось и то и другое в девятисотых годах, во многом схоже.

Как и в России, прогрессивным писателям, композиторам и художникам Китая народное искусство служило органическим материалом личного творчества.

И Ци Бай-ши, о встрече с которым я рассказывал, и Сюй Бэй-хун — это не стилизаторы и не подражатели, а художники, для которых традиция китайской живописи так же органично смыкается с современностью, как для Глинки или Мусоргского — русская народная мелодия.

Искусствоведы Китая любовно коллекционировали и изучали грандиозное наследство народного искусства, собирая тексты, мелодии, костюмы, лубочные картинки, кустарные изделия.

Но, так же как и в старой России, одновременно шло и спекулятивное стилизаторство.

В очень большой степени коснулось оно и искусства зрелищного. Не только в Европе танцевались китайские танцы с поднятыми вверх указательными пальчиками и покачиванием головы. Танцевались они и в ночных кабаре Шанхая или Кантона. Богатые европейцы, жители иностранных сеттльментов, служащие различных концессионных обществ, рассевшись за столиками, запивали джином жирную пекинскую утку и смотрели, как на сцене американский степп сменяется французским канканом, а канкан — якобы народным китайским танцем. Да, на танцовщице надето узкое и длинное китайское платье с двумя разрезами по бокам, но разрезы эти такой длины, что видны подвязки, голая коленка и бедро. Да, грим сделан так же тщательно и красиво, как и в традиционном театре, но танцовщица щурит глаза, кокетливо улыбается и подмигивает лорнирующему ее человеку в смокинге, сидящему за ближайшим столиком. Она даже посылает ему воздушный поцелуй, — одним словом, делает все то, что невозможно ни в народном китайском танце, ни на сцене китайского театра, так как законы народного зрелищного искусства Китая очень строги и абсолютно не допускают поцелуев, — хотя бы и воздушных.

Традиционные формы китайского театра в начале этого века имели три разных по значимости и величине слоя.

Основной, самый значительный слой представляла, да и сейчас представляет, так называемая «местная» музыкальная драма. Этот слой традиционного театра, единый по своей функции и по основным приемам игры, внутри себя достаточно разнообразен, потому что, как я уже говорил, в каждой местной форме по-своему разрабатывались сюжеты, музыкальное сопровождение, характер голосоведения.

Но, несмотря на то, что именно местные традиционные театры имели наибольшее распространение, правители старого Китая и феодальная знать относились к ним с полным пренебрежением, считая их недостойными внимания и уж, во всяком случае, менее интересными, чем так называемый «столичный», или «пекинский», театр.

Театр этот существовал и существует не только в Пекине, но и в других городах Китая, представляя собой как бы второй слой традиционного театра, количественно меньший, но очень завершенный по своей художественной форме. Законченность этой формы, так же как и трактовка сюжетов, носит на себе следы привилегированности, но, по существу, пекинский театр — плоть от плоти и кровь от крови общего всему Китаю народного театра.

И третий слой, как плесень наросший в начале этого века и особенно в период власти чанкайшистов, — это слой, возникший в результате распродажи и опошления традиций китайского театра, дурного стилизаторства, торговли экзотикой и, наконец, стремления использовать народные зрелищные формы для привлечения богатых посетителей всевозможных полутеатров — полупубличных домов.

По сравнению с двумя основными слоями традиционного китайского театра этот последний слой был очень тонок. Плесень не успела разрастись и исчезла с первого же дня установления народной власти вместе с исчезновением иностранных сеттльментов, курилен, сомнительных кабаре и притонов. Остатки этой плесени можно обнаружить только в кабаретных программах Западной Европы или Америки, да и то многие артисты, исполняющие в таких программах китайские танцы или акробатические номера, разгримировавшись за кулисами, оказываются вовсе не китайцами.

Какие же основные процессы происходят в театральном искусстве сегодняшнего Китая?

Дать на этот вопрос обстоятельный и тем более исчерпывающий ответ не в моих силах. Для этого надо не только гораздо больше видеть, чем видел я, но и специально изучать деятельность каждого современного театрального коллектива.

Я могу только наметить общее направление процессов, возникших в результате того, что искусство, в том числе и театр, заняло

новое и очень значительное место в общественной жизни китайского народа.

Но для того, чтобы сделать это, мне необходимо хотя бы на несколько страниц как бы расширить тему моей книги. Я сознательно ограничил ее рассказом о театре музыкальной драмы, но я был бы очень неправ, если бы совсем ничего не сказал о чисто драматическом театре Китая, так как у читателя могло бы создаться впечатление, что никаких других видов театра, кроме традиционного, в Китае нет. Такой вывод был бы вдвойне неверен, потому что, не зная о существовании китайского драматического театра, невозможно составить себе даже приблизительного представления и о дальнейших путях развития музыкальной драмы.

Ведь «разговорная драма», — как, в отличие от драмы музыкальной, называют в Китае европейскую форму драматического театра, — безусловно влияет на современную китайскую музыкальную драму, а традиционная музыкальная драма в свою очередь влияет на драму разговорную.

Европейская форма драматического спектакля со всеми его особенностями в построении сюжета, делением на акты и картины, декорациями, бытовым костюмом и гримом, проникла на сцену китайского театра совсем недавно. Ее существование исчисляется всего несколькими десятилетиями.

Стремление китайских драматургов и актеров применить европейскую форму драматического спектакля на китайской сцене естественно и закономерно возникло в результате двух побудительных причин, взаимно дополнявших друг друга. Во-первых, разговорная драма давала возможность по-новому ставить и разрешать многие современные проблемы и ближе показывать людей сегодняшнего дня, а во-вторых, позволяла расширить репертуар китайских театров за счет всего того, что создано мировой драматургией.

Но на пути пионеров драматического театра Китая, как стена, встала проблема, разрешение которой требовало огромных, прямо-таки героических усилий. Не сломав эту стену, двигаться было невозможно.

Стеной этой оказался вэньянь — древний, давно переставший быть разговорным, фактически мертвый язык, понятный только тем, кто его специально изучает.

Окостеневший, ставший мумией феодальной строй, старавшийся сохранить силу и власть правящего класса и для этого как можно более резко отличить и отгородить хозяев от тех, кто на них работает, — то есть десятки тысяч от сотен миллионов, — всеми силами сохранял мумию древнего языка, превратив вэньянь в письменный язык господ, недоступный пониманию простого народа.

Никто не мог получить должности государственного чиновника, не сдав специальных государственных экзаменов, а чтобы выдержать эти экзамены, надо было прежде всего в совершенстве владеть вэньянем, цитировать на нем классические произведения литературы и философии.

Вплоть до начала двадцатого века все официальные письма, все канцелярские документы должны были писаться только на вэньяне. Крестьянин, получивший из местной правительственной канцелярии документ на право аренды помещичьей земли, даже в том почти невозможном случае, когда он был хоть немного грамотен, не мог дословно прочитать бумагу, написанную не на его языке, а на языке господ.

На вэньяне писались все научные труды, на вэньяне сочинялись стихи и романы, на вэньяне печатались все газеты.

В Пекине я купил на книжном рынке небольшую книжечку. Продавец сказал мне, что это история китайского кукольного театра. Книжка не старая, издана в тридцать шестом году. Я был очень доволен покупкой, но, когда попросил одного из наших переводчиков просмотреть эту книжку и рассказать мне ее содержание, он ответил, что может сделать это только очень приблизительно, так как книжка написана на вэньяне.

Так вот, если даже в тридцать шестом году некоторые писатели и ученые продолжали писать на вэньяне, то в начале века это делали все или почти все.

На вэньяне же произносились стихотворные монологи и речитативы и пелись арии актерами классического театра. Если зрители традиционного спектакля понимали эти арии, речитативы и монологи, то главным образом потому, что хорошо знали содержание пьес.

Правда, в народных музыкальных драмах различных провинций актеры пользовались разговорным языком, особенно в ролях комических, но язык этот так и оставался достоянием театра данной провинции или данного жанра и в профессиональную литературу и профессиональную драматургию не переходил.

Можно ли было играть на вэньяне современную разговорную пьесу или пьесу иностранного автора?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, то есть для того чтобы понять, как зрители китайского драматического театра восприняли бы такой спектакль, надо представить себе, что бы произошло, если бы Чехова играли в Москве на церковно-славянском языке или Гольдони в Неаполе — на латыни.

Почему же в таком случае нельзя было написать пьесу на простом разговорном языке байхуа и почему не перевести на байхуа пьесу иностранную? Да потому, что для этого надо было сперва преодолеть

огромную силу инерции веков и нарушить общепринятые литературные каноны. Иначе говоря, надо было сперва произвести литературную революцию.

Но именно потому, что вэньянь был одним из оплотов феодального строя, литературную революцию нельзя было произвести без революции социальной. Борьба с вэньянем оказалась тесно связанной с борьбой политической.

Тайпинское восстание, захватившее почти полтора десятилетия и расколовшее пополам девятнадцатый век Китая, вызвало к жизни новые темы в китайской литературе. Темы борьбы уже не с отдельными язвами феодального общества — взяточничеством, казнокрадством, развратом, самоуправством, а с самим феодализмом как общественным строем.

Темы эти заставили писателей все чаще и настойчивее говорить о необходимости реформы литературного языка, но именно потому, что восстание тайпинов было подавлено и основы феодального строя сохранились, требования эти не могли пойти слишком далеко, и, по существу, в то время речь шла не об отказе от вэньяня, а об его осовременивании за счет народной лексики.

Авторитет и власть вэньяня если и были поколеблены, то только в сравнительно небольшом кругу прогрессивных писателей. Государственная же его власть, как и государственная власть феодалов, сохранялась полностью.

Настоящий, почти смертельный удар по вэньяню и всей той литературной схоластике, которую он собой олицетворял, был нанесен великим китайским писателем Лу Синем в тысяча девятьсот восемнадцатом году, когда впервые был напечатан на настоящем байхуа его рассказ «Дневник сумасшедшего», темой которого было разоблачение всего косного, отжившего, мертвого.

Какие же политические события предшествовали и сопутствовали рождению первых произведений Лу Синя?

Прежде всего, конечно, революция тысяча девятьсот одиннадцатого года и падение монархии. Последний император Маньчжурской династии малолетний Пу-и перестал быть императором.

Рухнул многотысячелетний монархический строй. Но строй феодальный только пошатнулся. Юань Ши-кай подставил под обветшалое, изъеденное червем здание этого строя довольно солидные подпорки и чуть было сам не залез на престол.

Поток революции как бы остановился, но остановка эта была похожа на то, как останавливается река, натолкнувшаяся на опущенные шлюзы плотины или горный обвал. Движения вперед нет, но с каждым часом вода подымается все выше, все глубже и шире пруд, все дальше берега.

Годы диктатуры Юань Ши-кая, а после его неожиданной смерти — годы власти менее эффектных, но не менее подлых временщиков были годами бесстыдных спекуляций и торговли жизнью и свободой китайского народа, годами склок и драк разных стран за сферы влияния, причем каждая из этих стран всеми силами старалась поддерживать феодальную структуру китайского государства.

Но одновременно это были годы нарастания революционного и национального самосознания народа, годы наиболее интенсивной деятельности великого революционера-демократа, истинного патриота своей страны Сунь Ят-сена, годы возникновения рабочих и студенческих марксистских кружков, представители которых на своем съезде в июле двадцать первого года провозгласили создание Коммунистической партии Китая.

Возникло ядро той силы, которая меньше чем через три десятилетия привела страну к полному освобождению, разорвав и цепи феодализма и сети колонизаторов.

Все эти огромные революционные накопления, которые происходили в стране, отражались, да и не могли не отражаться, в культурной жизни народа, а значит, и в литературе и в театре. И, конечно, наиболее сильное влияние в эти годы оказало на них так называемое «движение четвертого мая». Началось оно в мае тысяча девятьсот девятнадцатого года с крупных студенческих демонстраций и уже в июне развернулось многотысячными забастовками рабочих и железнодорожников Пекина, Шанхая, Нанкина.

Направленное против японской агрессии, против несправедливого по отношению к Китаю Версальского договора, против всякой власти иностранцев, против продажного феодального правительства, «движение четвертого мая» тем самым подняло знамя борьбы за новую, национальную культуру китайского народа, и знаменосцем этой борьбы оказался Лу Синь. Мао Цзэ-дун назвал его «самым безупречным, самым отважным, самым решительным, самым преданным, самым пламенным, невиданным дотоле национальным героем, который, представляя большинство народа, штурмовал позиции врага на фронте культуры».

Этот фронт разворачивался все шире и шире.

Вышли новые сатирические обличительные произведения Лу Синя — «Кун И-цзи», «Блеск», «Подлинная история А-Кью».

Образованное в Пекине Общество изучения литературы стало издавать журналы. Их редактировали Мао Дунь и Чжэн Чжэнь-до. В Шанхае организовалась литературная группа «Творчество», в которую вошли такие крупные писатели, как Тянь Хань и поразительный по всесторонности своего таланта Го Мо-жо — ученый-историк, каллиграф, поэт, прозаик, драматург и, наконец, великолепный пере-

водчик, благодаря которому китайцы смогли на родном языке прочитать произведения Маркса, Толстого, Гёте.

В этой битве за новую культуру первыми сражениями были сражения за право и необходимость говорить с народом на его языке.

Вэньянь отступил и дал дорогу байхуа. Литературная революция одержала победу.

Мировая драматургия сразу получила выход на сцену китайского театра. Переводы иностранных пьес на байхуа оказались намного легче и проще, чем на вэньянь, а главное, сами пьесы благодаря байхуа стали понятны и доступны зрителям.

Не надо удивляться тому, что среди западноевропейских пьес одними из первых на сцене китайского буржуазно-интеллигентского театра оказались пьесы Шоу, Ибсена и даже «Синяя птица» Метерлинка. Это были самые популярные драматурги Западной Европы начала века, и нет ничего удивительного в том, что именно они оказались переведенными на китайский язык первыми.

Конечно, символизм Метерлинка, маленькая и пассивная философия которого была очень далека и от классических философских учений Китая и от тех активных революционных устремлений, которые нарастали тогда во всех прогрессивных слоях общества, не мог оказать длительного влияния на китайских драматургов и не мог иметь большого действенного успеха у зрителей. Да и чисто европейский, вернее, даже чисто английский, иронический скепсис Шоу тоже оказался далек от тем, которыми жил китайский народ. Но вот «Нора» Ибсена имела не только большой успех, но и широкий политический резонанс, так как явилась олицетворением все той же борьбы женщины за свои права, которой было посвящено столько китайских песен, романов и пьес. Скандинавка Нора стала сестрой китаянки.

Не меньший, если не больший, политический резонанс имела и инсценировка «Хижины дяди Тома».

Для того чтобы понять характер этого резонанса, надо ощутить разницу в эмоциональном восприятии этого произведения Бичер-Стоу представителем любого западноевропейского государства и китайцем того времени.

Естественно, что всякий француз, англичанин или немец, если, конечно, это был человек хороший, добрый, настоящий человек, горячо сочувствовал судьбе Тома, остро ощущал несправедливость рабовладения и ненавидел торговцев людьми. Но ни француз, ни англичанин, ни немец, к какому бы классу он ни принадлежал, не проводил прямых параллелей между судьбой американских негров и своей собственной судьбой. А вот для огромного большинства китайцев непрерывные ощущения расовой дискриминации были ощущениями личными.

Иностранные сеттльменты внутри китайских городов, иностранные военные базы на китайской земле, иностранные эсминцы и дредноуты в китайских водах, иностранные железные дороги и фабрики и, наконец, сами владельцы этих фабрик, железных дорог, кораблей, пакгаузов, особняков — надменные «белые», чувствовавшие себя хозяевами на улицах Пекина, Шанхая, Кантона, Нанкина и не скрывавшие своего презрительного отношения к «желтым», — разве все это вместе взятое могло не вызывать у китайского народа глубокой ненависти к тем, кто считает себя «высшей расой»?

Вот почему «Хижина дяди Тома» оказалась спектаклем прежде всего антиимпериалистическим и антирасистским.

В двадцатых годах драматическими театрами Китая были поставлены русские классические пьесы: «Гроза» Островского, «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» Чехова, «Власть тьмы» и «Плоды просвещения» Толстого, гоголевский «Ревизор».

Для прогрессивных деятелей китайского драматического театра постановка этих пьес явилась и творческой и революционной необходимостью.

Ведь «движение четвертого мая», по определению Мао Цзэ-дуна, родилось в ответ на призыв русской революции, призыв Ленина.

И так же как сейчас взоры многих колониальных и зависимых народов Азии устремлены в сторону свободного Китая, так же в те годы глаза китайцев были устремлены в сторону победившего народа России, в сторону страны, которая стала называться Российской Социалистической Федеративной Советской Республикой, а власть в этой стране стала принадлежать Советам рабочих, крестьянских и солдатских депутатов.

Вот почему и Островский, и Гоголь, и Толстой, и Чехов, впервые увиденные жителями Пекина или Шанхая, воспринимались ими прежде всего как драматурги народа, сбросившего и самодержавие и капитализм.

Протест против власти денег, против лжи и несправедливости общественного устройства, стремление к свободе, к праву каждого человека на счастье, выраженные в произведениях этих великих русских писателей, в обстоятельствах роста революционного сознания китайского народа превращали «Грозу» и «Вишневый сад», «Плоды просвещения» и «Ревизора» в пьесы активно революционные.

В молодой Советской России нарождающаяся, в полном смысле слова новая, советская драматургия в начале двадцатых годов, по существу, еще не завоевала подмостков профессиональных театров. Только в двадцать пятом году был поставлен «Шторм» Билль-Белоцерковского, а с двадцать шестого начала свое победное шествие по Советской стране «Любовь Яровая» Тренева.

Вот почему в первые годы революции советский драматический театр, стремясь своими спектаклями отразить ее героизм и пафос, обратился к классической романтико-героической трагедии. В девятнадцатом году Марджанов поставил в Киеве «Овечий источник» Лопе де Вега, и монолог Лауренсии, призывавшей испанских крестьян к восстанию, звучал так, будто он был обращен к советским рабочим и крестьянам, пришедшим в театр в шинелях красноармейцев, чтобы через несколько дней, а то и на следующее утро, идти на фронт и сражаться за великое дело свободы, к чему так страстно звала их молодая испанка, такая же, как они, простая и смелая.

Шиллеровским «Дон Карлосом» в том же девятнадцатом году открылся в Петрограде Большой драматический театр, созданный по инициативе Горького. Театр этот в тот период считал себя призванным играть классическую высокую трагедию, так как, по мнению многих, она была наиболее созвучна духу времени, и председатель директории театра Александр Блок, готовя вступительное слово к следующей постановке Шиллера, «Разбойники», писал, что пьеса эта до тех пор будет иметь политическое значение, «пока живы среди нас боевой дух и лозунг: «На тиранов!»

Отрезок времени с девятнадцатого по двадцать четвертый год, то есть тот период китайской истории, который заключен между «движением четвертого мая» и первыми боями революции, не похож на те же годы в жизни Советской страны, в которой основной революционный бой был уже выигран. Но строители молодого драматического театра Китая, еще не создавшего свою драматургию, так же как и строители молодого советского театра, обратились к мировой классике, выбирая пьесы, которые по своим темам ассоциировались с теми или иными явлениями окружающей жизни.

Этими пьесами в то время оказались и «Нора», и «Хижина дяди Тома», и «Власть тьмы», и «Гроза», и «Ревизор».

То, что пьесы эти рассматривались театральными деятелями Китая не как отвлеченно «заграничные», а имеющие пусть ассоциативное, но тем не менее непосредственное отношение к китайской действительности, особенно ясно видно на удивительных и в то же время вполне закономерных и логичных метаморфозах, которые происходили с гоголевским «Ревизором». Он шел в Китае в нескольких различных вариантах перевода, причем в большинстве постановок герои пьесы были одеты в современные костюмы китайских чиновников и обывателей и носили китайские имена.

Гоголевская сатира на разложившуюся бюрократию крепостнической России превратилась в такую же острую и действенную сатиру на коррупцию феодальной бюрократии Китая, с такими же «городни-

чими» и чиновниками различных ведомств, такими же держимордами, взяточниками, самодурами, казнокрадами, неучами.

В тысяча девятьсот двадцать четвертом году плотина реакции была прорвана.

Волны революции покатились по всему Китаю, и ровно четверть века китайский народ шел сквозь огонь тяжелых боев с интервентами, сквозь почти непрерывное пламя гражданских войн.

В двадцать седьмом году чанкайшистский гоминдан предал революцию, и народу Китая, Коммунистической партии Китая пришлось с оружием в руках день за днем освобождать свою землю от врагов и предателей.

Очень долгое время огромная страна была разорвана на части, но и в районах, освобожденных войсками народной армии, и на земле, захваченной японцами и гоминдановцами, продолжали работать революционные писатели, режиссеры, актеры, помогая великой борьбе народа.

В первые же годы революционных событий в Китае возникли студенческие и рабочие театральные кружки, из которых и образовались в дальнейшем многие профессиональные и полупрофессиональные театры. Но уже с двадцать восьмого года гоминдановская реакция, а затем и японские оккупанты стали всеми силами бороться с теми явлениями культурной жизни, которые казались им слишком прогрессивными, слишком революционными, слишком национальными.

И все-таки, несмотря на всяческие репрессии и цензуру, борьба за революционный репертуар драматических театров продолжалась.

Именно в эти годы крупнейший драматург Тянь Хань создал театр «Наньго». Революционные драмы Тянь Ханя, темой которых была борьба против японских агрессоров, против империализма и империалистических войн, игрались во многих городах многими драматическими труппами. Уже само название этих пьес говорит об их тематической направленности: «Бьем тревогу», «Мой друг на войне», «Семь девушек в штурме», «Абиссинская мать».

К концу тридцать пятого года потеря национальной независимости Китая казалась почти неизбежной. Японские войска готовились захватить пять северных провинций, а гоминдановское правительство продолжало трусливо соглашаться на любое ультимативное требование врага.

Первого августа тридцать пятого года Центральный Комитет Коммунистической партии Китая обратился к китайскому народу с призывом объединить все силы нации для спасения родины и создать единую национальную армию.

Каждый честный патриот услышал этот призыв, но только в тридцать седьмом году правительство Чан Кай-ши открыто заявило о необходимости борьбы с японской агрессией, да и то лишь после

того, как китайские войска без всякого приказа сверху вступили в бой с частями японской армии, пытавшимися захватить мост Лугоуцяо и тем самым перерезать последнюю железнодорожную артерию, идущую к Пекину.

Слух о сражении у Лугоуцяо прозвучал как сигнал к всенародной войне, и чанкайшистскому правительству ничего не оставалось делать, как изобразить, будто оно с народом.

Конечно, события тех лет не смогли быть полностью отражены в сюжетах новых драматических произведений, но основные темы тогдашней жизни народа эти произведения безусловно отразили.

Цао Юй написал имевшую очень большой успех обличительную пьесу «Гроза», о неизбежности гибели и феодального и капиталистического общества, а Тянь Хань — социальную драму «Возвращение весны», «Оборону Лугоуцяо» и «Победный конец».

Революционная китайская драматургия в своих сюжетах шла по следам развернувшейся освободительной войны, но одновременно она шла и впереди событий, так как средствами искусства, эмоцией театрального действия, силой образов призывала к борьбе с врагом.

Не только современные сюжеты служили китайским драматургам основой для решения современной героической темы. Очень часто они обращались к сюжетам историческим, беря такие периоды, такие эпизоды и таких героев, которые ассоциировались с событиями или героями сегодняшнего дня.

Благодаря театру традиционной музыкальной драмы, благодаря лубкам, книжкам-картинкам, вырезкам из бумаги, рассказам уличных певцов-сказителей многомиллионный китайский народ хорошо знает основные этапы истории своего государства и очень любит многих героев, связанных с крупнейшими событиями этой истории. Вот почему, несмотря на «историчность» сюжета, взятого современным драматургом в основу его произведения, сама пьеса очень часто воспринимается зрителем как встреча с человеком близким и любимым, а тема, именно тема, ощущается как современная.

Легендарный полководец двенадцатого века, героический защитник родины Юе Фэй стал центральной фигурой двух исторических драм, имевших очень большой успех. Этот успех понятен. В годы, когда вопрос жизни и свободы народа решался в тяжелых и часто неравных боях, герои прошлого, сражавшиеся с врагами того же самого народа, воспринимались как люди по сути своей современные зрителям.

В период антияпонской войны Го Мо-жо написал несколько драм на сюжеты китайской истории, а в сорок втором году в городе Чунцине состоялась премьера его пьесы «Цюй Юань», до сих пор идущей в театрах Китая.

Цюй Юань — это имя китайского поэта, жившего больше двух тысяч лет тому назад. Почему же Го Мо-жо в период жестокой битвы китайского народа за независимость и целостность своего государства выбрал героем своего произведения человека, жившего так давно, да к тому же еще не воина, а поэта, аристократа, занимавшего высокие государственные посты? Потому что Цюй Юань жил в период жестоких междоусобных войн и, будучи государственным деятелем царства Чу, являлся активным сторонником равноправного объединения всех китайских царств и врагом деспотической, захватнической политики, которую проводило царство Цинь.

Страстная борьба Цюй Юаня за единство китайского народа в конце концов привела к тому, что поэт был смещен со своих постов и изгнан из столицы. Последние годы своей жизни великий поэт Цюй Юань жил очень тяжело, но он жил среди простого народа, и поэзия его, напитавшись народными образами, песнями, легендами, стала еще прекраснее, еще народнее и по своей форме и по содержанию.

Для Го Мо-жо, крупнейшего политического и государственного деятеля, большого поэта современного Китая, посвятившего и жизнь свою и все свое творчество делу свободы народа, проведшего много лет в фактическом изгнании, гуманиста по всему строю своего мышления, Цюй Юань — это его брат по крови и духу и соратник по оружию.

В трудный, тяжелый, драматический для китайского народа период борьбы за целостность государства Го Мо-жо сумел в условиях гоминдановской реакции и злейшей цензуры устами героя своей пьесы обличить предателей и врагов народа, как обличал их в свое время и сам Цюй Юань. И зрители принимали аплодисментами каждую гневную фразу Цюй Юаня и каждый его призыв к борьбе, потому что они ясно ощущали, что гнев этот обращен не только к тем врагам китайского народа, что жили больше двух тысяч лет тому назад, а прежде всего к тем, что живут сейчас, в том самом тысяча девятьсот сорок втором году, когда играется пьеса.

И мне, рассказывающему сейчас о различных этапах развития китайского драматического театра, и вам, читающим мой рассказ, ни на секунду нельзя забывать о том, что каждая пьеса и каждый спектакль создавались авторами и актерами в условиях непрерывно меняющихся обстоятельств окружающей их жизни.

Если они находились в тех селах и городах, на которые распространялась власть гоминдановцев, то, в зависимости от той или иной политической ситуации, они каждую минуту могли ждать запрещения пьесы или снятия спектакля, ареста, тюрьмы и даже смерти.

Если их город или село оккупировали японцы, надо было либо отступать вместе с армией, либо идти горькими дорогами беженцев, либо уходить в подполье.

Если они находились в районе, освобожденном Восьмой или Новой Четвертой армией, то их работа была неразрывно связана со всей политической и экономической жизнью этого района. Они помогали крестьянам в период пахоты и во время сбора урожая и вместе с бойцами армии сражались с врагом.

Нельзя забывать также и о том, что одновременно с развитием разговорной драмы шли очень важные и серьезные процессы внутри драмы музыкальной, внутри традиционных форм народного зрелищного искусства. Причем процессы эти тоже были целиком связаны с процессами политическими, с социальной революцией и крушением феодализма, с гражданской войной и возникновением освобожденных районов, с антияпонской войной и окончательной победой народа.

Что же могло произойти внутри, казалось бы, такой законченной формы, как форма традиционной музыкальной драмы?

Для того чтобы понять это, нужно вспомнить, что корни музыкальной драмы находятся в народном песенно-танцевальном творчестве, что корни эти не мертвые, а живые, и что наиболее ясно они ощущаются в крестьянских представлениях янгэ.

Я уже однажды ссылался на диссертацию молодого советского ученого, посвященную вопросу о новых янгэ. Так вот в этой диссертации очень интересно рассказано об одном из отрядов янгэ провинции Шэньси.

Группа крестьян деревни Наньцан, как это бывало во многих деревнях старого Китая, вначале играла старые народные янгэ, главным образом для увеселения помещика, то есть была чем-то вроде маленького крепостного театра. Руководителем этой группы был крестьянин Лю Чжи-жэнь.

В тридцать шестом году недалеко от этой деревни произошел бой между войсками Чан Кай-ши и частями китайской Красной Армии. И вот во время очередной репетиции Лю Чжи-жэнь и его актеры обнаружили на краю деревни раненого бойца Красной Армии. Он спасался от погони, но упал, обессиленный потерей крови. Лю Чжи-жэнь и его друзья спрятали раненого в ущелье, ухаживали за ним и, когда он выздоровел, помогли вернуться в Красную Армию. С этого времени отряд янгэ деревни Наньцан превратился в революционную организацию, а в тридцать седьмом году, когда деревня эта вошла в Пограничный район, Лю Чжи-жэнь был единогласно избран деревенским старостой.

Но эта история вовсе не ограничивается рассказом о том, как глава крестьянской бригады янгэ стал революционером. У нее есть продолжение. Став активным борцом за освобождение народа, Лю Чжи-жэнь основным оружием своей борьбы сделал этот же отряд янгэ, используя

различные формы народных зрелищ как средство пропаганды идей революции.

Какие же это были формы? Во-первых, те же янгэ, представлявшие собой в этой местности главным образом шествия с песнями — пожеланиями счастья, и, во-вторых, так называемые паогуши, пантомимы на сюжеты, взятые из классической музыкальной драмы. Причем паогуши, в свою очередь, делились еще на две формы. Одни разыгрывались «на земле», а другие — верхом на лошадях.

Первое, что сделал Лю Чжи-жэнь, — это ввел в шествие янгэ помимо сольного еще и хоровое пение революционных песен. Затем, увидев несколько разговорных антияпонских пьес, Лю Чжи-жэнь перевел их содержание в форму паогуши. Пьесу «Дух Китая» он поставил как пантомиму «на земле», а пьесу «На Сюйчжоу» разыграл «конной пантомимой».

Затем Лю Чжи-жэнь стал объединять янгэ, основой которых являлись песни и диалоги, с пантомимической основой паогуши. А так как построение сюжета он иногда заимствовал из разговорной драмы, то и возник некий сплав, создавший современные по содержанию и обогащенные по форме новые янгэ.

Органичность этого сплава определялась тем, что он явился результатом не теоретических выкладок, а чисто эмпирической деятельности человека, для которого искусство народных зрелищ было чем-то настолько связанным с его жизнью, настолько впитанным с молоком матери, что он владел им так же, как владел родным языком. Используя старые, всеми любимые, всем известные мотивы для того, чтобы положить на них новые, сегодняшние слова, он делал это так же свободно и так же органично, как и русский крестьянин, пользующийся мотивами частушек, чтобы петь о колхозе, тракторе или самолете.

Новые янгэ Лю Чжи-жэня стали любимыми представлениями всех окрестных деревень, потому что они отвечали на вопросы, непосредственно относящиеся к быту и нуждам зрителей. Темы пьес были темами жизни: «Поднимаем целину», «Новый этап», «Спасем государственное зерно», «Великие битвы».

Лю Чжи-жэнь вовсе не был одиноким новатором, единственным борцом за новые янгэ. Они рождались во многих деревнях потребностью самой жизни, но массовое движение за их создание началось с мая сорок второго года, то есть с того самого совещания по вопросам литературы и искусства в Яньани, на котором с программной речью выступил Мао Цзэ-дун.

Это совещание стало этапным в истории развития всей китайской культуры, в том числе и китайского театра.

Что же нового оно дало, какие основные пути определило?

Естественно, что, будучи созванным по инициативе Коммунистической партии Китая, совещание рассматривало вопросы литературы и искусства с точки зрения их служения делу народа, делу революции, и новое состояло в том, что действенным, активным, нужным было признано только такое искусство, которое обладает общедоступностью. Мао Цзэ-дун призвал работников литературы и искусства повышать мастерство на основе общедоступности и увеличивать общедоступность мастерством. Не было отдано предпочтения ни молодой разговорной драме, ни традиционной музыкальной драме, ни местным театрам, ни каким-либо другим видам зрелищ. Все они равноправны в деле воспитания в том случае, если, обладая общедоступностью и мастерством, будут нести народу передовые, прогрессивные идеи. И вот лозунг общедоступности, общепонятности как основного условия, при котором идея, мысль произведения искусства сможет проникнуть в сердца тех, кому это произведение адресовано, определил необходимость использования такой любимой народной зрелищной формы, как янгэ.

Двумя годами позже, на совещании работников культуры и просвещения Пограничного района Шэньси — Ганьсу—Нинся, Мао Цзэдун еще раз подтвердил равноправность всех видов и форм зрелищного искусства, если они служат народу: «В области искусства нам нужна не только современная драма, но и «циньские мелодии» и «янгэ». Нам нужны не только новые «циньские мелодии» и «янгэ» нового типа, необходимо также использовать, постепенно перестраивая их, труппы старого классического театра и коллективы «янгэ» старого типа...».

Совещание по вопросам литературы и искусства в Яньани сорок второго года не только примирило многих работников театра, находившихся в споре о том, какая из театральных форм имеет преимущества, но и объединило их усилия в создании новых произведений.

Янгэ, простые народные янгэ, считавшиеся до революции недостойной внимания формой народных зрелищ, о которой нечего говорить всерьез, стали не только изучаться, но и использоваться многими профессиональными драматургами как одна из наиболее действенных и общедоступных зрелищных форм, способная быстро откликнуться на события сегодняшнего дня.

Янгэ стали «легкой кавалерией», передовым отрядом китайского революционного театра.

Чем же отличались новые янгэ от янгэ старых и в чем они были похожи?

Отличались они прежде всего тематикой и сюжетами. Если взять все пьесы янгэ, созданные и профессиональными драматургами и крестьянскими, рабочими или военными самодеятельными коллективами в период с сорок второго по сорок девятый год, то пьес этих окажется

не десятки и не сотни, а тысячи, и, расположенные в хронологическом порядке, они расскажут вам всю историю борьбы и жизни народа за эти годы.

Но не только содержание отличает новые пьесы янгэ от янгэ старых. Отличает их также и безусловное влияние на них разговорной драмы. Более четкое построение сюжета, более законченная характеристика героев, большее количество прямого действия по отношению к чисто объяснительному тексту.

Какие же основные черты старых янгэ сохранились в янгэ новых?

Таких черт много. Во-первых, в большинстве новых янгэ существуют и пение и танцы, а некоторые целиком на них построены. Во-вторых, действие, как правило, не требует декораций и может быть использовано в шествии янгэ. В-третьих, чаще всего сохранены и условные жесты открывания и закрывания двери, и изображение пространства и времени, и рекомендательно-объяснительные монологи.

Старые янгэ — это форма зрелищ, рожденная крестьянами Китая. Новые янгэ рождены в той же среде. И именно потому, что все законы этого вида искусства были так хорошо знакомы каждому китайскому крестьянину, создание новых янгэ оказалось процессом органичным и естественным. Вот почему и тематика первых новых янгэ — это главным образом крестьянская тематика.

Одна из янгэ сорок третьего года называется «Брат и сестра поднимают целину». Эта веселая маленькая пьеса, рассчитанная на двух исполнителей, построена почти сплошь на пении с большим количеством изобразительных движений. Тема пьесы не просто современна, она буквально насущна. Ведь в те годы многие освобожденные районы оказались под угрозой голода, так как фактически были блокированы гоминдановским правительством. От поднятия целины и расширения посевной площади зависела жизнь людей и возможность продолжать борьбу. Необходимость пахать и сеять как можно больше, пахать и сеять во что бы то ни стало оказалась насущной необходимостью каждого крестьянина. Она-то и родила пьесу, тема которой была одинаково близкой и для тех, кто ее играл, и для тех, кто ее смотрел.

Той же теме, теме борьбы с опасностью возникновения голода, посвящены и пьесы янгэ «Двенадцать серпов» и «Кормление кур». О насущной жизненной тематике, рожденной временем, говорят и такие названия, как «Лентяй крадет куриные яйца», «Черный буйвол пашет», «Крестьян наделяют землей».

Но не только крестьянами создавались новые янгэ, да и не только на крестьянские темы. Очень быстро они стали любимым зрелищем и в частях Народно-освободительной армии. Ведь основная масса бойцов этой армии были те же крестьяне, и форма янгэ была для них

такой же понятной и родной, как и для крестьян окружающих деревень. Исполнителями новых янгэ на военные темы были и крестьяне, игравшие для солдат, и сами солдаты, выступавшие не только перед своими товарищами, но и перед крестьянами.

В новых янгэ, рассказывающих о жизни бойцов Народно-освободительной армии и о взаимоотношениях между армией и населением, так же как и в чисто крестьянских янгэ, несмотря на безусловное влияние разговорной драмы, сохранены основные элементы и старых традиционных янгэ и музыкальной драмы.

Например, в пьесе «Золовка и невестка несут подарки Народно-освободительной армии» все действие построено на диалоге двух действующих лиц, непрерывно идущих, — то есть на приеме, о котором вы знаете по моему описанию музыкальной драмы «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», а в пьесе «Отряд самообороны поймал бандитов» использован тот самый прием «сухопутной лодки», о котором я говорил, рассказывая сюжет музыкальной драмы «Осенняя река».

Проникли новые янгэ и в среду рабочих. И тут тоже народная форма янгэ использована для раскрытия сегодняшних тем, опять-таки одинаково насущных и для тех, кто играет, и для тех, кто эту игру смотрит.

Когда под ритмический стук традиционных деревянных палочек куайбаньцзы впервые разыгрывалась пьеса «Ткем из местной пряжи», то и актерами и зрителями этой янгэ были рабочие эвакуированной текстильной фабрики, испытывавшей острую нужду в пряже в результате все той же гоминдановской блокады.

Итак, возникновение и расширение нового содержания и новой формы янгэ было результатом жизненной необходимости. Именно этим вызвана широта и стремительность этого процесса, в котором и авторски и исполнительски участвовали не только профессиональные драматурги или композиторы, но и силы крестьянской, рабочей и солдатской самодеятельности.

И вовсе не всегда легко ту или иную пьесу янгэ считать созданной только профессионалами или только любителями. Не легко потому, что процесс создания новых янгэ был чаще всего процессом, в котором и профессиональные и самодеятельные силы объединялись. На каких же площадках происходило это объединение? Где и как возникала встреча драматурга-интеллигента с чаще всего малограмотным, а то и вовсе неграмотным крестьянским или рабочим драматургом, музыкантом, актером? Каким образом интеллигент оказывался иногда в роли ученика, а крестьянин или рабочий — в роли учителя театрального искусства?

Такими местами встреч и совместной работы были созданные еще в тридцать третьем — тридцать четвертом году при частях китайской



Участники праздничных агитационных выступлений на улицах Пекина

Красной Армии многочисленные агитбригады. Увеличиваясь в количестве и объеме, бригады эти превратились в большие и разнохарактерные ансамбли уже не только при воинских частях, но и при местных правительственных органах.

Агитационно-политические задачи ансамблей и бригад требовали злободневного, яркого, увлекательного репертуара и определенных профессиональных навыков для его исполнения.

Кто же оказался участниками этих ансамблей, откуда пришли актеры, певцы, танцоры, музыканты?

Естественно, что вначале это были актерски и музыкально одаренные солдаты, умеющие петь, плясать, играть на различных музыкальных инструментах. Затем к ним присоединились любители из городских и, в особенности, из деревенских самодеятельных коллективов, как правило, обладавшие чисто профессиональными навыками, и, наконец, впоследствии в ансамбли влились и актеры, профессиональные в полном смысле этого слова.

Всякий принимавшийся в бригаду или ансамбль приходил не просто со способностями и мастерством, но в какой-то степени и с репертуаром. Один знал народные песни, другой танцевал, третий показывал фокусы или жонглировал. Группа акробатов умела «играть львов», группа актеров знала роли народных спектаклей: старых янгэ, паогуши или маленьких музыкальных драм.

Таким образом, руководители ансамблей получили в свое распоряжение не только актеров, танцоров, акробатов, жонглеров и певцов, но и принесенное ими традиционное зрелищное искусство.

Встреча этого в большинстве своем самодеятельного, но подлинно народного искусства с высокой культурой поэтов, драматургов и композиторов и вызвала те основные процессы взаимного обогащения, которые так характерны для сегодняшнего зрелищного и музыкального искусства Китая.

Большие ансамбли, включившие в себя и актеров, и оркестр, и хор, и танцевальные группы, и акробатов, и «львов», и солистов-певцов, создали новые песни, новые оркестровые и хоровые произведения, новые дуэты и танцы, новые пьесы и пантомимы.

«Шаньдунские припевки», о которых я рассказывал, — это одна из многих дуэтных театрализованных сцен, вновь созданных и в то же время сохранивших народность формы.

«Дровосек и лисица», о которых я тоже говорил, — это новая редакция старого сюжета, принадлежащего к танцевально-пантомимическим дуэтам, носящим общее название «Двое кружатся».

Мастерство исполнения этих сцен и законченность их формы рождены не только талантом данных исполнителей. Это результат эстафеты таланта и многолетнего труда многих людей. Труда, похожего на труд садовников, выращивающих новые сорта цветов и знающих, что можно делать различные комбинации скрещиваний и прививок, но нельзя прерывать цепочку жизни организма.

Возникновение и развитие новых форм растений требует особых обстоятельств, особых, благоприятствующих этому развитию внешних условий и режима. Возникновение и развитие новых форм искусства тоже, конечно, требует особых, благоприятствующих этому развитию условий, и на первый взгляд трудно себе представить, чтобы они существовали в период жестокой борьбы народа за жизнь и свободу. А в то же время годы антияпонской войны, а затем битв с чанкайшистами явились одновременно и годами создания многих новых произведений литературы, музыки, театра. В этом нет ничего противоречивого, так как обстоятельства, способствующие развитию искусства, — это вовсе не внешнее благополучие общества, не безоблачный покой, а жизненная необходимость, настоятельная потребность этого общества в искусстве в данный период общественного развития.

Нужда в идейных, высококачественных (то есть по-настоящему профессиональных), общедоступных (то есть подлинно народных) представлениях, могущих оказывать действенную помощь в борьбе с врагом, организующих сознание, волю и эмоцию масс, была настолько большой и очевидной, что потребовала специальной заботы об увеличении количества агитационных бригад и ансамблей и о повышении

мастерства не только исполнителей, но и руководителей, то есть драматургов, режиссеров, композиторов.

Уже в тридцать седьмом году в горах Тайханшань была открыта школа для военных музыкантов и актеров, а затем в Яньани организована Академия литературы и искусства имени Лу Синя. И если ансамбли и агитбригады были артериями, по которым расходились обогащенные новыми идеями народные представления янгэ, то Академия имени Лу Синя стала сердцем, в котором и происходило это идейное обогащение.

После двух лет обучения в Академии ее выпускники разъезжались по фронтовым частям для агитационно-массовой работы.

В течение этих двух лет музыканты, композиторы, писатели, поэты, певцы, актеры не только изучали искусство, повышая свое мастерство. Они жили общей со всем народом жизнью, помогая обрабатывать землю, сеять и собирать урожай, разводить скот. Эта трудовая деятельность студентов и преподавателей Академии вовсе не рассматривалась ими как нечто вынужденное, мешающее их прямым занятиям искусством. Наоборот, — она как бы дополняла эти занятия, так как задачи искусства непосредственно вытекали из задач, ставящихся и решаемых всей жизнью народа в ее совокупности.

Академия имени Лу Синя в Яньани была не только школой писателей, композиторов, режиссеров, она была и научно-исследовательским институтом, в котором собирались и изучались народные песни, пьесы, легенды, танцы, и лабораторией, в которой создавались новые песни, новые танцы и музыка, новые пьесы, в том числе и новые янгэ.

Академия объединила людей, пришедших из разных районов Китая. Многие из них, как, например, один из будущих авторов «Седой девушки» — Дин Ни, уже работали в агитационных бригадах армии или в местных ансамблях.

Что же принесли они с собой? Во-первых, знание форм народного зрелищного искусства и мелодий того района Китая, откуда они были родом, во-вторых, опыт коллективного создания песен или новых янгэ, так как в местных и особенно крестьянских и воинских бригадах янгэ коллективное авторство было основным методом творческой работы. Весь этот принесенный разными людьми культурный багаж объединился, да еще и увеличился приобретенными знаниями. Вот почему созданные в Академии имени Лу Синя новые янгэ обладают, как правило, двумя общими признаками. И хоть признаки эти общие, но они-то и определяли разнообразие форм и содержания.

Первый признак — это коллективность создания большинства новых янгэ. Если такая очень популярная янгэ, как «Снижение

арендной платы», была целиком создана, то есть сочинена и сыграна, группой крестьян Циньяньского уезда без всякого участия каких бы то ни было профессионалов, то совершенно так же коллективно была сочинена и янгэ «Брат и сестра поднимают целину», о которой я уже говорил, но только в данном случае авторами этой янгэ были не крестьяне, а группа работников Академии имени Лу Синя. Различие между этими двумя авторскими коллективами во многом определило дальнейшее развитие янгэ. В чем же состояло это различие? В степени профессиональности? В разности культурных уровней? Нет, не только в этом. В чем же? В том, что для создания нового произведения эти авторские бригады пользовались разными материалами.

Крестьяне уезда Циньянь в основу сюжета положили конкретные факты своего личного опыта, тем более что глава бригады янгэ Хуан Жунь был председателем крестьянского союза, непосредственно проводившим в жизнь приказ правительства пограничных районов о снижении арендной платы. А в основу певческих мелодий брат Хуан Жуня Хуан Цзя-жунь взял местный мотив песенок «куайбань», на который и были положены слова.

Слушатели же Академии приехали не из одной деревни и не из одного уезда, а из разных, и, значит, каждый помимо знания жизни и форм народного искусства своего уезда узнавал от товарищей по коллективной работе о жизни и искусстве других уездов, провинций или районов Китая. Эти объединившиеся знания обогащались полученными в Академии научными и политическими знаниями, расширявшими кругозор и идейную направленность работы.

Все это и определило возникновение помимо малых янгэ, или так называемых «сяосин янгэцзюй», более крупных театральных форм — больших янгэ, или «дасин янгэцзюй».

В этой форме янгэ приобретают некоторые новые свойства и прежде всего более развернутый сюжет, в котором многое из того, что в малых янгэ излагается рекомендательным или объяснительным монологом, переходит в непосредственное действие. А раз так, то характеристики действующих лиц становятся более очерченными, более завершенными.

На построении сюжета больших янгэ очень сказалось влияние разговорной драмы, а в мелодиях, ритмах, оркестровке — влияние не только старых янгэ, но и других народных форм зрелищного искусства.

Таким образом, начала возникать новая форма музыкальной драмы, в которой совсем исчез традиционный костюм и традиционный грим классического театра, расширился ассортимент реквизита и даже стали применяться декорации.

Но эта новая форма, органически выраставшая на основе народного искусства, очень во многом сохранила те же элементы выразительности, какие хранит и традиционный театр, так как и он их взял у того же искусства народных зрелищ.

Что же это за элементы? Прежде всего — это органическое сочетание разговорной речи с речью певческой (причем, как правило, разговорная речь идет в прозе, а пение — всегда стихи), большое количество пантомимического действия, сопровождающегося музыкой, частичное сохранение рекомендательных монологов, применение многих изобразительных приемов игры, существующих и в народных янгэ и в традиционном театре (таких, например, как открывание несуществующей двери, переход в брод через реку или подъем в гору), и, наконец, изображение пространства и времени, о котором я говорил в специальной главе.

Одной из самых прекрасных музыкальных драм, рожденных в Академии имени Лу Синя, прямой дочерью янгэ, пьесой,ставшей сейчас уже классикой китайского театра, является «Седая девушка».

Закономерность рождения «Седой девушки» настолько точна, что даже простое перечисление обстоятельств, способствовавших и сопутствовавших этому рождению, становится ключом к пониманию того, каким путем происходит эволюция традиционных форм китайского театра.

Народные сказители— шошуды — ходили по городам и деревням Китая, рассказывая подлинную трагическую историю девушки Си-эр, отданной за долги в рабство помещику. Было это еще в тысяча девятьсот тридцать седьмом году. Рассказ шошуды дошел до Яньани, и работавшие там драматурги Хэ Цзин-чжи и Дин Ни вместе с группой композиторов во главе с Ма Кэ написали музыкальную драму, посвященную судьбе Си-эр, а студенты и преподаватели Академии имени Лу Синя эту драму поставили.

Таким образом, поводом для работы профессиональных писателей и композиторов послужила народная легенда, сама же она возникла на основе подлинного жизненного факта.

Но нельзя ограничиться только простым изложением истории возникновения «Седой девушки». Нельзя потому, что сам выбор сказителями именно этого сюжета не случаен. Продажа дочери в рабство за долги в старом Китае — это вовсе не исключительный случай, и шошуды, может быть, прошли бы и мимо трагедии Си-эр, если бы задолго до нее не была начата коммунистами Китая борьба за женское равноправие, если бы эта борьба не была одним из пунктов программы Коммунистической партии, одним словом, если бы рабство женщины не оказалось в луче прожектора. В ярком свете этого луча и возник силуэт девушки, ставшей легендой.

Я не знаю содержания этой легенды, и поэтому не могу сказать, насколько ее сюжет совпадает с сюжетом пьесы. Вероятно, чисто драматургическое развитие действия принадлежит уже не сказителям, а авторам пьесы, но важно то, что основные элементы сюжета построены на подлинных фактах и событиях, не только свидетелями, но и участниками которых были и авторы, и композиторы, и актеры, создавшие спектакль.

Первое представление «Седой девушки» в сорок пятом году звучало для зрителей документальной хроникой сегодняшнего дня.

Бедная крестьянская семья: отец и дочь. Сегодня праздник, а приготовить традиционные пельмени не из чего. Соседи принесли немножко муки. Пришел в гости и жених девушки, такой же крестьянин. Сегодня будут пельмени, а завтра большое личное счастье. Си-эр и Да-чунь станут мужем и женой.

Начало спектакля утверждает право на счастье каждого честного человека. Право, но не возможность. Ее нет. Нет — потому, что страна оплетена паутиной феодализма, нет — потому, что Китай предан и продан чанкайшистами, нет — потому, что японские оккупанты захватили его села и города.

Горсточка муки, принесенная соседями, не спасет от голода и не сделает праздника. Любовь юноши Да-чуня и красавицы Си-эр не гарантирует счастья. Наоборот, — чем больше любовь, тем трагичнее невозможность ее осуществления, и чем красивее девушка, тем безнадежнее ее судьба. Это не выдумано авторами, это жизнь. Разве мало девушек было продано в наложницы помещикам? Разве мало крестьянок было в то время в публичных домах Кантона, Шанхая, Пекина?

Пельмени только ускорили трагедию. Раз есть мука, значит, есть чем заплатить долги помещику. Не можешь? Отдавай дочь. Вот договор. Подпиши. Не умеешь писать? Обмакни палец в краску и прижми к бумаге. Не хочешь? Так тебя схватят и насильно прижмут твой палец к кабальному договору.

Отец Си-эр вернулся от помещика, когда его дочь уже спала. Он сказал ей, спящей, — песней сказал — о том, что произошло, и, выйдя из дому во двор, отравился.

Слуги помещика оторвали Си-эр от трупа отца. Жених пробовал спасти девушку. Из этого ничего не вышло, да и не могло выйти.

Для Да-чуня оставалось только два пути: тюрьма или бегство. Если бы действие относилось к началу века, то бежать было бы некуда. Но сейчас Да-чунь знал, куда и к кому бежать. К тем, кто борется за свободу народа, а значит, и за свободу Си-эр; к тем, кто сражается за счастье народа, а значит, и за его счастье; к тем, среди которых находились и авторы пьесы, и актеры, ее игравшие. В Яньань, в освобожденные районы, в Восьмую армию.



„Седая девушка". Си-эр и ее отец

В доме помещика Си-эр терпит страшные унижения. Вплоть до насилия. Старая служанка, единственный друг и утешитель девушки, помогает ей бежать. Погоня обнаруживает следы Си-эр на берегу реки и приходит к выводу, что она утопилась. Вывод вполне естествен: сколько несчастных девушек в тогдашнем Китае кончали самоубийством, прекращая страдания вместе с жизнью! Правда, в народе возникла легенда о беловолосой богине, которую видели в старом пустом храме. Правда, и самому помещику в горном ущелье привиделась седая девушка, но никто не подумал, что это Си-эр, что Си-эр жива.

Деревню заняли японцы. Горе и бесправие крестьян увеличились, а помещик и при японцах продолжал жить великолепно. Его, любящего



Теперь Си-эр будет принадлежать помещику

только деньги и себя, не волновала судьба народа. Таких коллаборационистов и предателей, китайцев по крови и врагов Китая по сути, среди помещиков было много. Это тоже не выдумано и не преувеличено авторами. Это жизнь, которая их окружала.

Части Восьмой армии освободили деревню. Среди солдат — Дачунь. Он не верит в рассказы крестьян о беловолосой богине и, чтобы доказать вздорность суеверий, идет ночью в пустой храм. Но легенда оказалась правдой. В эту ночь, как и во многие другие ночи, Си-эр пробралась в молельню, чтобы утолить голод рисовым отваром и пресными хлебцами, которые набожные крестьяне приносят к ногам глиняного бога.

Вот и встретились сильные, знающие правду глаза солдата с горящими глазами поседевшей от горя и страха девушки, в которой трудно узнать нежную и робкую Си-эр. Это не просто счастливая и радостная встреча жениха и невесты. Это еще и встреча горя.

На деревенской улице собрались крестьяне. Идет суд над помещиком. Это финал пьесы.

— Я помогу тебе бежать, только не лишай себя жизни

•

Это не привидение. Это поседевшая от горя Си-эр





Современная музыкальная драма „На новом пути“. Театр „пинцзюй“

Драматургическое завершение и сюжета и темы. Но и эту картину не авторы придумали. Она рождена не законами драматургии, а законом жизни. Такие суды над помещиками шли в то время во всех освобожденных районах, в каждой деревне, где проходила земельная реформа.

На этих судах крестьяне высказывали всю боль, все обиды тому, кто в течение многих лет эту боль им причинял.

Тут в спектакле боль, горе и гнев народа воплотились в Седую девушку, и правда народа — в ее обличительные слова.

Спектакль этот я увидел впервые в Пекине в пятьдесят втором году, то есть тогда, когда пьеса шла по всему Китаю и была переведена на все языки национальных меньшинств, когда ее уже смотрели в Москве и на фестивале молодежи в Берлине, — одним словом, тогда, когда она, несмотря на свою молодость, стала классикой китайского театра.

Сюжет пьесы оказался отделен от сегодняшнего дня не только суммой лет, но и рубежом победы. И все-таки этот спектакль, показывающий вчерашний день, смотрелся сегодняшними китайскими зрителями с ощущением животрепещущей нужности.

Рабская зависимость крестьян от помещика и полное бесправие женщин старого Китая воспринимались зрительным залом не как отвлеченно историческая тема — вот как было, — а как тема личная. Ведь



Современная музыкальная драма „На новом пути“. Театр „пинцзюй“

большинство зрительниц в той или иной степени сами пережили тяжесть недавнего бесправия!

Кончились власть помещиков и рабство крестьян. Исчезла какая бы то ни было форма покупки и продажи женщин. Законом запрещен подневольный брак. Но отношение к женщине как к существу по сравнению с мужчиной низшему еще живет в темных уголках сознания наиболее косных людей. Это — один из самых цепких пережитков многовекового феодального быта и конфуцианской морали, с которыми ведется настойчивая, неослабная борьба.

Белая змея передала крестьянской девушке Си-эр эстафету борьбы за счастье, право и гордость китайской женщины. И Си-эр в борьбе этой делает дело не меньшее, чем пропагандисты и докладчики, выступающие на митингах, чем призывные или обличительные статьи в газетах, чем показательные суды-разводы, освобождающие из-под власти мужей-хозяев тех женщин, которые против воли были выданы замуж, то есть попросту проданы родителями.

Итак, я рассказал о двух наиболее важных процессах, происходивших в театральном искусстве Китая в годы войны и революции: о рождении и росте драматического театра и о возникновении новой формы музыкальной драмы из народных представлений янгэ.

Я рассказал о том, что было вчера. Как же живет и развивается китайский театр сегодня? Ведь прошло уже несколько лет со дня

полной победы народа, и ни драматурги, ни режиссеры, ни актеры не должны то и дело прерывать свою работу и вместе с бойцами Народно-освободительной армии отражать атаки врага или с тяжелой поклажей на спине совершать многодневные, многонедельные, а то и многомесячные переходы, чтобы, придя в незнакомую деревню, садиться на нетопленный кан и сызнова приниматься за создание янгэ, торопясь закончить пьесу к утру, потому что утром уже спектакль.

Так как же живет театр Китая сегодня, когда весь народ огромной страны занят мирным трудом?

Вот передо мной лежит статья председателя Союза китайских драматургов Тянь Ханя «Китайский театр», напечатанная в конце пятьдесят пятого года в двух номерах газеты «Дружба», издающейся в Китае на русском языке.

Статья большая, рассказывающая и о музыкальном и о драматическом театре. В ней много имен, много названий пьес, причем не только определены их темы, но и кратко изложено развитие сюжетов.

Начинается статья с разговора о театре драматическом, и после первых же абзацев вы понимаете, что процесс становления этого нового для Китая театрального жанра вполне завершен. Китайский драматический театр существует как полноценная театральная форма со всеми ее признаками: хорошими актерами, художниками, режиссерами, с большим репертуаром, основой которого являются пьесы, созданные отечественными драматургами. По сравнению с двадцатыми, тридцатыми и сороковыми годами расширился не только круг драматургов, но, вероятно, в еще большей степени и круг тем.

Когда я читал изложение сюжетов современных драматических пьес, перед моими глазами возникали не подмостки театров, а народ, страна, тот самый великий Китай, который я увидел в пятьдесят втором году во всей сложности его жизни, со всеми контрастами старого и нового, что рождены стремительностью движения, в котором годы обгоняют столетия.

Узкие, слепые, пыльные улицы с серыми глиняными заборами — и великолепные новые жилые дома, школы, университеты, больницы, театры. Ослики, буйволы, верблюды, рикши на трехколесных велосипедах — и автомашины, грузовики, автобусы, тысячи километров новых шоссейных и железнодорожных путей.

Соха и трактор. Неграмотный отец и сын — ученый. Старая женщина в черном засаленном халате, с трудом дошедшая до стадиона на своих маленьких изуродованных ногах, и ее сверкающая внучка в белой майке и белых трусах, летящая как вихрь по гравию стометровой дорожки.

Одним словом, мне вспомнилось все то, о чем я писал в первой главе.



Современная музыкальная драма „Тетушка Сян-линь“ по рассказу Лу Синя „Моление о счастье“. Театр „пинцзюй“

И еще об одном думал я, читая статью Тянь Ханя,—о том, что многие пьесы если не по сюжетам, то по темам напоминают мне наши советские пьесы разных периодов. Периода гражданской войны, периода нэпа, периода индустриализации и коллективизации, периода Великой Отечественной войны и периода восстановления народного хозяйства.

Значит ли это, что современные китайские пьесы показались мне подражательными? Нет. Совсем нет. Их сходство с нашими пьесами рождено сходством обстоятельств, общностью идей.

Китайская современная драматургия не дочь драматургии советской, а ее родная сестра.

«Лунсюйгоу»—«Ус дракона» — это название пьесы Лао Шэ, и это название канала на старой улице Пекина, грязной и черной, как зловонная яма. Такой она была всего несколько лет назад. Нет сейчас на ней ни грязи, ни удушливого запаха отбросов и нечистот, ни нищеты. Вот об этом чуде преображения жизни и рассказывает пьеса Лао Шэ.

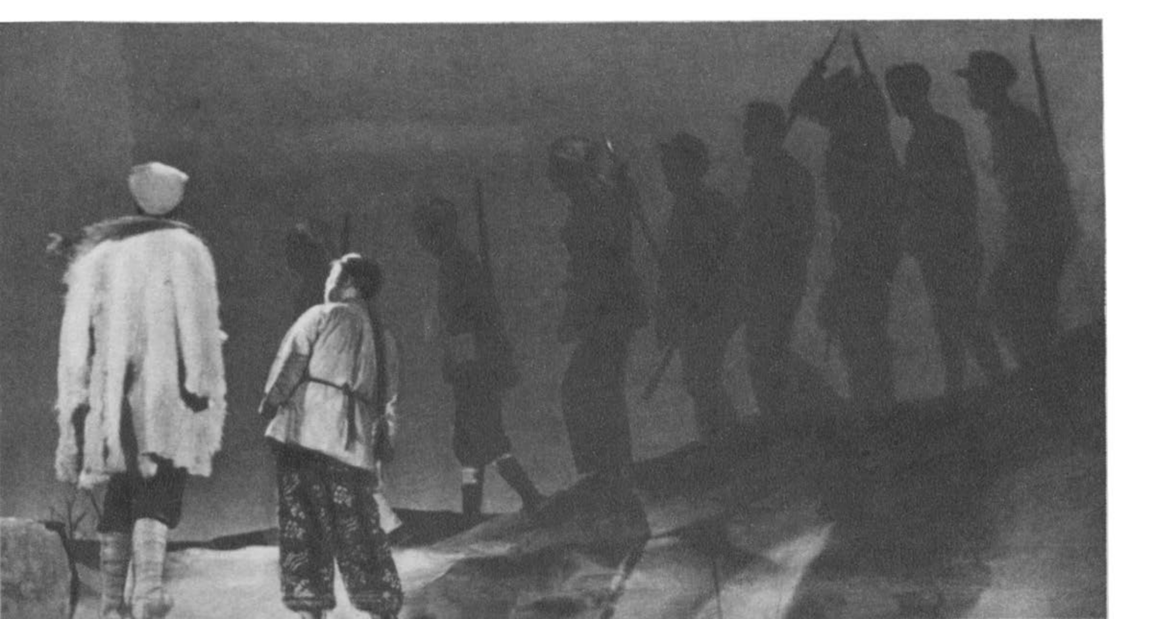
Сложный процесс перехода трудовой интеллигенции на сторону революции, процесс перевоспитания людей и возникновения новой морали был отражен во многих советских пьесах. В современной китайской драматургии об этих процессах говорят такие пьесы, как «Весенние цветы — осенние плоды» того же Лао Шэ или «Чистое небо» Цао Юя.

Естественно, что сюжеты этих китайских пьес мало похожи на сюжеты аналогичных по теме пьес советских, но идея у них общая: завоевание революцией всех действительно искренних и честных человеческих сердец.

Возникновение новых этических норм — основной драматургический стержень этих произведений.

Не надо упрекать авторов в ортодоксальности, в излишней законченности характеристик, в четкости деления героев на друзей и врагов, на добрых и злых. Революционная борьба невозможна без ясного понимания того, кто друг и кто враг, а пьесы эти отражают время, революцию, жизнь.

Многие советские люди знают пьесу Ху Кэ «Они выросли в боях». Знают потому, что она была поставлена на советской сцене. Тема этой пьесы—тоже воспитание душ, но только процесс этого воспитания уже другой. Тут речь идет не о переходе на сторону революции тех, кто ранее в той или



Сцена из спектакля „Ван Гуй и Ли Сян-сян“



Сцена из спектакля „Ван Гуй и Ли Сян-сян“

иной степени служил интересам господствующего класса, а о развитии классового самосознания.

Герои пьесы — крестьяне, отец и сын. Забитые, измученные, обессиленные подневольным трудом у помещика. Оба они стали бойцами Народно-освободительной армии. Точность цели, ясность идеи и дружба коллектива постепенно закаляют их сердца, наполняя волей, силой и мужеством. Теперь это уже не рабы, а хозяева и строители новой жизни.

Народная армия освобождала город за городом. Надо восстанавливать разрушенные войной заводы и фабрики. Надо строить новые заводы и оборудовать новые фабрики, чтобы Китай был страной не только аграрной, но и промышленной. Одним словом, надо нагонять время.

Тема индустриализации, тема руководства крупными коллективами рабочих занимала в нашей советской драматургии очень большое место. Естественно, что и в драматургии китайской эта тема возникла сейчас же, как только ее выдвинула жизнь. И одним из основных жизненных конфликтов начального периода индустриализации оказался вопрос метода руководства.

На фабрики и заводы приходят люди, победившие в боях антияпонской и гражданской войны. Командир воинской части становится директором завода. И вот, если он думает, что командовать заводом — это то же самое, что командовать батальоном, — это плохой директор. Несмотря на его большие заслуги перед родиной, сама жизнь заставит такого директора отдать свой командный пост другому, тому, кто органически ощущает, что новые задачи требуют от всякого руководителя и новых методов руководства.

Этот узловой конфликт существует в нескольких китайских пьесах. На нем построены и пьеса Чэнь Ци-туна «Как делаются снаряды», и пьеса «Перед лицом нового», написанная группой драматургов, и пьеса Ся Яня «Испытание».

Вопрос о методах руководства в не меньшей степени возник и при разрешении такой огромной проблемы, как проблема земельной реформы. Он отражен в пьесе «Весенний ветер над рекой Номиньхэ». Речь в ней идет о двух разных методах руководства сельским кооперативом. Один, на первый взгляд кажущийся более революционным, на самом деле неверный, игнорирующий психологию крестьянина-середняка, раскалывающий крестьянство, создающий сопротивление, озлобление. Другой метод, учитывающий сложность проблемы, решительно осуждающий штурмовщину и «командирство», стремящийся объединить, а не расколоть крестьян и процесс кооперирования сделать процессом прежде всего сознательным и добровольным.

Даже такое краткое изложение темы пьесы «Весенний ветер над рекой Номиньхэ» сейчас же вызывает в памяти наши советские литературные произведения, в которых ставились те же проблемы.

О том, как развивается китайский драматический театр, можно судить и по отдельным сообщениям нашей печати и по статьям или хроникальным заметкам в журнале «Народный Китай», но естественно, что наиболее конкретные и образные сведения дают мне письма тех, с кем я подружился в Китае, хотя письма эти не претендуют на какие бы то ни было обобщения.

Чаще других пишут мне два человека, имена которых я называл уже несколько раз. Это наша переводчица Надя, Чжао Го-ин, и У Сюе, директор, режиссер и ведущий актер Пекинского Художественного театра молодежи. Каждое письмо У Сюе говорит о том, какой напряженной и горячей жизнью живет этот театр, объединяющий несколько творческих коллективов.

«...Прошу извинения за то, что так задержал ответ. Но это потому, что Надя была в командировке, а я не сумел найти человека, который бы мне помог. (У Сюе не говорит по-русски, и вся наша переписка проходит через глаза, голос и руки Нади — Чжао Го-ин. Она читает У Сюе мои письма и пишет по-русски его ответ, который он

диктует ей по-китайски.) В июне в нашем театре одновременно репетировали пять групп, и четыре группы играли спектакли. Сейчас ставим пьесу «Сорокалетняя мечта» — о строительстве дороги Чэнду — Чунцин. Детская группа переделывает «Зайку-зазнайку» для кино. Первого июня, в Международный день защиты детей, шла советская пьеса «Товарищи вместе с тобой» — инсценировка рассказа Прилежаевой, — а кукольная группа поставила «Три зайца».

Сейчас наш театр готовит к постановке «Цюй Юаня» — пьесу, которую не удалось поставить пятого мая и которая намечается на сентябрь, в память четырех великих деятелей культуры. Поэтому и была у нас такая горячка, но сейчас уже легче.

Книга, которую вы мне подарили — «Режиссерские уроки Станиславского», — уже переводится режиссером нашего театра Сунь Вэйши и частично публиковалась в трех номерах журнала «Литература и искусство». Когда же книга будет переведена полностью, она выйдет отдельным изданием, и мы пошлем ее вам. Ваша книга «Моя профессия» тоже будет вам послана в переводе».

Это написано летом пятьдесят третьего года, а через год я узнал от У Сюе и о том, что их театр сыграл пьесу Буряковского «Юлиус Фучик», и о том, что в сентябре состоится премьера «Дяди Вани», и о том, что кукольная группа поставила для детей маленькую пьеску нашего театра «Гусенок», и о занятиях по режиссуре в театральном институте.

Дружба, установившаяся у меня со многими из тех, с кем мы познакомились в Китае, такая настоящая и большая, что каждое письмо, которое получаешь, да и каждое, что пишешь, вызывает острое желание слышать голоса друзей не только глазами, видеть их лица не только сквозь строчки писем, да и самому говорить с ними не только чернильными закорючками букв, а живым человеческим голосом.

Вот почему я так обрадовался, когда получил возможность поздравить китайских друзей по радио с праздником Весны.

Обрадовался, но, по правде сказать, никак не думал, что те, кому мне особенно хочется передать слова дружбы, услышат мой голос. Но прошло некоторое время после передачи, и из Пекина пришло два письма. Одно — от Нади, а другое — от У Сюе. Он писал: «...Слышал ваш голос двадцать пятого января! Как будто я сижу у вас дома, и мы разговариваем. Перед глазами сразу возникли ваши лица, и я вспомнил дни пятьдесят второго года, когда вы были в Китае. Сегодня как раз день пятой годовщины заключения договора о дружбе, союзе и взаимопомощи между Китаем и СССР. У нас в столице торжественно отмечают этот день, и для меня особенно приятно, что именно в этот день я пишу вам письмо. Мы везде и всюду ощущаем дружбу советского народа».



Чехов. „Дядя Ваня“

А Надя написала моей жене:

«...Как я была рада! В тот день мы должны были играть «День рождения», пьесу одного эстонского драматурга, и пришли в Министерство на репетицию. И тут я услышала, как Сергей Владимирович пел песню и как вы играли на рояле...».

Надя не актриса и работает в Министерстве сельского хозяйства, но, как видите, драматический театр глубоко проник в театральную самодеятельность, и этот факт уже сам по себе очень значителен.

А дальше Надя рассказывает о том, что она видела в театре: «... Недавно ходила на постановку «Дядя Ваня», где У Сюе играл врача Астрова... Он мне очень понравился. Вообще вся пьеса понравилась. Зрителям она тоже очень нравится. Знаете, сколько она уже ставится, все равно билетов не достать».

Надину оценку «Дяди Вани» полностью подтвердили многие приехавшие из Пекина и видевшие этот спектакль. Разные люди. И китайцы и наши, советские. Но самое важное, что я понял из их рассказов, — это то, что китайские актеры чувствуют себя в разговорной драме так же естественно и уверенно, как и в драме музыкальной.

Чехов. „Дядя Ваня“. В роли Астрова — У Сюе



Совсем недавно один из китайских студентов Государственного института театрального искусства позвонил мне по телефону и сказал, что У Сюе в Москве. Только что прилетел на самолете из Осло, где присутствовал на торжествах, посвященных Ибсену.

В тот же вечер мы встретились, и я был счастлив наконец-то снова видеть У Сюе. Как и четыре года назад, я стал, конечно, мучить его вопросами о китайском театре, проверяя названия пьес, имена актеров. Расспрашивал о самых последних событиях театральной жизни и, значит, прежде всего о происходившем весной пятьдесят шестого года первом Всекитайском фестивале современных пьес, на котором сорок три драматических театра показали пятьдесят пять пьес, причем большинство из них принадлежало молодым китайским драматургам.

Через несколько дней после отъезда У Сюе я прочел в майском номере журнала «Китай» информационную статью Тянь Ханя об этом фестивале. Статья иллюстрирована большим количеством фотографий, так что все, о чем У Сюе рассказывал, сразу приобрело для меня еще и зрительный образ.

Пьесу о жизни паровозоремонтного завода «На берегу Янцзы» привез на фестиваль Уханьский театр народного искусства. Драматическая труппа провинции Юньнань играла «Рассвет над пограничными селами». Ансамбль Главного политического управления Народно-освободительной армии показал драму «Великий поход».

«Теперь по всей стране, в каждой провинции, в каждом городе, автономном районе, почти на каждом промышленном предприятии, на железнодорожном транспорте имеются драматические труппы». Конкретным подтверждением этой фразы Тянь Ханя служат подписи под фотографиями. Читая названия провинций и областей, из которых приехали на фестиваль драматические театры, я все время сверялся по карте: Аньхой, Хэйлунцзян, Хэнань, Ганьсу, Синьцзян-Уйгурская автономная область, Внутренняя Монголия, Яньбяньский корейский автономный район...

Соедините масштабной линейкой Цицикар — центр Хэйлунцзянской провинции—с центром Синьцзян-Уйгурской автономной области городом Урумчи, и получится по прямой три тысячи километров, а ведь театры эти встретились. Хэйлунцзянский показал в Пекине «Домашние дела», а Синьцзянский сыграл на уйгурском языке «Радостное событие».

Но, пожалуй, больше всего поразили меня приведенные Тянь Ханем цифры, характеризующие развитие театральной самодеятельности: «Драматические труппы установили тесную связь также с более чем ста тысячами любительских драмкружков, в которых насчитывается три миллиона участников...».



Артист У Сюе в роли Юлиуса Фучика

И вот если суммировать все, что рассказал мне У Сюе, и все, что я узнал из статьи Тянь Ханя, то вывод можно сделать только один: разговорная драма занимает сейчас в общественной жизни китайского народа очень большое место, и в этом смысле Китай ничем не отличается от любой другой страны, в которой существуют драматические театры.

Но не значит ли это, что музыкальная драма должна уступить место своей младшей сестре — драме разговорной, и постепенно исчезнуть? Умереть?

Мне кажется, что этот вывод был бы не только поспешен, но и неверен. Сам факт возникновения из янгэ такой новой формы музыкальной драмы, как «Седая девушка», говорит о том, что корни, питающие традиционный театр китайского народа, — это живые корни. А что жанровые свойства этого театра могут в дальнейшем изменяться, так это неизбежно и естественно. Живое не может не изменяться.

Эти изменения будут происходить тем более бурно, что начался процесс взаимного обогащения различных, в прошлом более или менее разобщенных местных форм народного музыкального театра.

Народное правительство по-хозяйски отнеслось к тому национальному богатству, каким является китайский традиционный театр. Уже в ноябре пятидесятого года, то есть ровно через год после окончательной победы революции и освобождения страны, Министерством культуры Центрального народного правительства было созвано Всекитайское совещание по вопросам реформы классического театра.

На основе работы этого совещания Государственный административный совет опубликовал указ за подписью Чжоу Энь-лая. Это замечательный документ. Точный в своих формулировках, смелый в определении возможных путей развития народного театра и мудрый в конкретных рекомендациях. В результате очень большой организационной и творческой работы по отбору лучшего из всего огромного театрального богатства страны осенью пятьдесят второго года в Пекине состоялся первый за всю историю Китая Всекитайский фестиваль театров музыкальной драмы.

В столицу прибыло больше полутора тысяч актеров, сыгравших с шестого октября по первое ноября, то есть за двадцать семь дней, девяносто один спектакль.

Это были совершенно разные спектакли, но не столько из-за разности пьес, сколько благодаря тому, что игрались они в народных традициях разных районов страны.

На фестивале были представлены двадцать три формы традиционного китайского театра — в том числе пекинская, шанхайская, шаосинская, сычуаньская, гуансийская, хэнаньская, кантонская, хунаньская, юньнаньская, фуцзяньская.

Один и тот же сюжет — история Белой змеи — игрался на фестивале и в пекинской традиции, и в шаосинской, и в хэнаньской.

Конечно, покойнее и увереннее всех чувствовали себя на смотре представители пекинского классического театра. Они привыкли к тому, что эта форма считается наиболее совершенной. И действительно, кто же с бóльшим великолепием сыграет опьяневшую Ян Гуй-фэй, чем прославленный исполнитель этой роли, пользующийся всенародной любовью Мэй Лань-фан? Да и пантомимические бои многих спектаклей, разработанные пекинской традицией до пределов акробатического мастерства, не могли не вызвать у зрителей фестиваля ничего, кроме восхищения.

А вот коллективы и отдельные артисты местных традиционных театров, естественно, испытывали волнение: ведь они впервые вступали в открытое творческое соревнование не только друг с другом, но и с общепризнанной пекинской формой.

Трудно переоценить результаты смотра. Уже один тот факт, что многие, если не большинство актеров, встретились друг с другом впервые, а некоторые впервые увидели ту или иную местную пьесу или спектакль, — имел очень большое значение.

В результате того, что так наглядно обнаружилась разность форм, стала очевидной ценность этой разности. Мало того, стало явным, что нельзя и неправильно какую бы то ни было местную форму назвать худшей или лучшей или же все местные формы считать менее значительными и нужными, чем форма пекинская.

Равные права впервые за всю историю развития китайского театра были установлены и признаны за каждой формой театра. Мао Цзэ-дун сформулировал это образно и точно: «Цвести должны все цветы!»

Если бы результатом смотра было только установление творческого равноправия всех видов китайского театра и тем самым создание единой театральной семьи равных, то и этого было бы достаточно для того, чтобы сказать, что в жизни китайского театра произошло огромное событие, которое не может не отразиться положительно на всем его дальнейшем развитии.

Но равноправие театральных форм не было единственным результатом смотра. Существенным и важным оказалось и многое другое.

Прежде всего смотр показал, какое богатство тем, сюжетов и средств театральной выразительности накоплено китайским народом и какое огромное количество отточенных мастерством талантов таят в себе театральные коллективы различных провинций и городов. Тем самым смотр как бы наглядно подтвердил те пункты указа Государственного административного совета, которые определяли ценность и значение традиционного театра прежде всего как богатейшего культурного наследия.

Но каждым сыгранным на фестивале спектаклем смотр подтвердил также и все остальные пункты этого указа, касающиеся и необходимости серьезной редакции многих пьес, и вопроса организации государственных театров, и не менее важного вопроса актерского образования, — одним словом, всего того, что в целом и составляет реформу классического театра музыкальной драмы.

Уже в процессе подготовки фестиваля стало очевидным, что тщательная редакция текстов традиционных пьес необходима прежде всего потому, что многие прекрасные сюжеты и замечательные героические темы, рожденные народными легендами, так же как и многие образы национальных героев или простых людей из народа — крестьян, слуг, воинов,—в силу тех требований, которые предъявлял к театру и его репертуару зритель-заказчик, то есть помещик, аристократ, искажены до такой степени, что герой народного восстания мог оказаться разбойником, а предатель — верным слугой.

Редакция пьес стала необходимостью еще и потому, что идейная значимость этих пьес во многих случаях снижалась или искажалась в силу еще одного не менее существенного фактора, действовавшего на протяжении сотен лет. Ведь не надо забывать, что актеры старого Китая в большинстве своем были людьми не только малообразованными, но часто и неграмотными. Они обладали и талантом и мастерством, но тексты ролей выучивали не по печатным книгам и не по рукописям, а со слов учителя, который и сам их получал тем же путем. Наиболее сильные по своему таланту актеры вводили в играемые ими роли новые эпизоды, которые по традиции переходили потом к следующему исполнителю. Некоторые сюжеты благодаря многолетнему наслаиванию новых сцен и эпизодов, закреплявшихся наследственной традицией, постепенно утратили и логику развития, и драматическое напряжение, а иногда даже и первоначальную тему.

И вот уже в течение нескольких лет в Пекине, Шэньяне, Харбине, Кантоне, Шанхае, Нанкине, — одним словом, во всех крупнейших городах Китая — идет серьезнейшая работа по записи текстов традиционных пьес, сличению различных вариантов и тщательной их редакции.

Организованы специальные курсы и семинары по повышению общей культуры актеров, в отдельных городах созданы театральные школы для подготовки молодой смены. С каждым годом улучшаются быт и условия труда многотысячной армии актеров и музыкантов, и все большее и большее количество актерских коллективов становится государственными театрами.

Одним из таких молодых государственных театров является и театр «Куньсу» провинции Чжэцзян. Весной пятьдесят шестого года он гастролировал в Пекине. Больше месяца ходили пекинцы на спектакли театра, не переставая восторгаться мастерством актеров, игравших спектакли в форме музыкальной драмы «куньцюй». Успех этих гастролей является прямым и очень наглядным результатом реформы классического театра, но для того, чтобы понять и оценить этот успех, необходимо знать не только сегодняшний день.

В течение многих сотен лет в Китае существовали две основные формы музыкальной драмы: южная — «наньцюй», родившаяся в уезде Юнцзя провинции Чжэцзян и распространенная к югу от реки Янцзы, и северная — «бэйцюй». Ее родина — Пекин, и распространена она к северу от Хуанхэ.

Четыреста лет тому назад на первое место вышла одна из южных форм музыкальной драмы — «куньцюй», впитавшая в себя также и лучшие элементы северной формы. На протяжении по крайней мере двухсот лет «куньцюй» считалась непревзойденной по своим художественным качествам, но в начале девятнадцатого века появилась сто-



Сцена из спектакля „Пятнадцать тысяч монет".
Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы

личная, или пекинская, музыкальная драма — «цзинцзюй», и слава «куньцюй» начала меркнуть, а потом и вовсе исчезла.

Правда, коллективы актеров, играющих пьесы «куньцюй», продолжали существовать, но в гораздо меньшем количестве.

Казалось, что ничто уже не сможет вернуть былую славу «куньцюй» — и вдруг буквально триумфальный успех в Пекине спектакля «Пятнадцать тысяч монет», сыгранного в форме «куньцюй» провинциальным театром «Куньсу».

Что же произошло? Может быть, это совсем новая пьеса, и ее никто раньше не знал? Нет, наоборот. Пьеса написана еще в начале Маньчжурской династии, то есть в семнадцатом веке, драматургом Чжу Су-чэнем, а сюжет ее еще древнее. Рассказ о том, как девушка и юноша были ложно обвинены в убийстве и как смелый и честный человек Куан Чжун сумел доказать их невиновность, этот рассказ жил в народе задолго до рождения пьесы. В городе Сучжоу до сих пор стоит храм, построенный в память о Куан Чжуне. Такие знатоки театра, как драматурги Тянь Хань и Оуян Юй-цянь, конечно, хорошо знали и сюжет, и пьесу, и форму музыкальной драмы «куньцюй». Так почему же в таком случае в своих рецензиях на спектакль «Пятнадцать тысяч монет» оба они пишут, что это одна из лучших музыкальных драм, которые они когда-либо видели? Да потому, что старая форма «куньцюй» стала опять молодой.

Театр «Куньсу» создал новую редакцию сюжета и текста. Пьеса, длившаяся раньше чуть ли не сутки, сейчас играется три часа, то есть то максимальное время, при котором зритель может получить ощущение целого.

Но дело, конечно, не только во времени, а прежде всего в том, что редакция текста сделала его качественно более художественным, а идейно — более содержательным. Для того чтобы в саду росла молодая трава, нужно убрать с нее сухие опавшие листья. Работники театра очистили пьесу от всего мертвого, отжившего, мешавшего расти и развиваться музыкальной драме «куньцюй», и тогда все живое и ценное, что хранит в себе эта театральная форма, стало вновь прекрасным.

Успех музыкальной драмы «Пятнадцать тысяч монет», сыгранной молодым театром, приехавшим из провинции Чжэцзян, оказался настолько велик, что шанхайский театр пекинской музыкальной драмы включил эту пьесу в свой репертуар и играет ее в форме «куньцюй». И факт этот, как мне кажется, является одним из очень наглядных примеров творческого подъема и развития различных видов и форм традиционного театра музыкальной драмы.

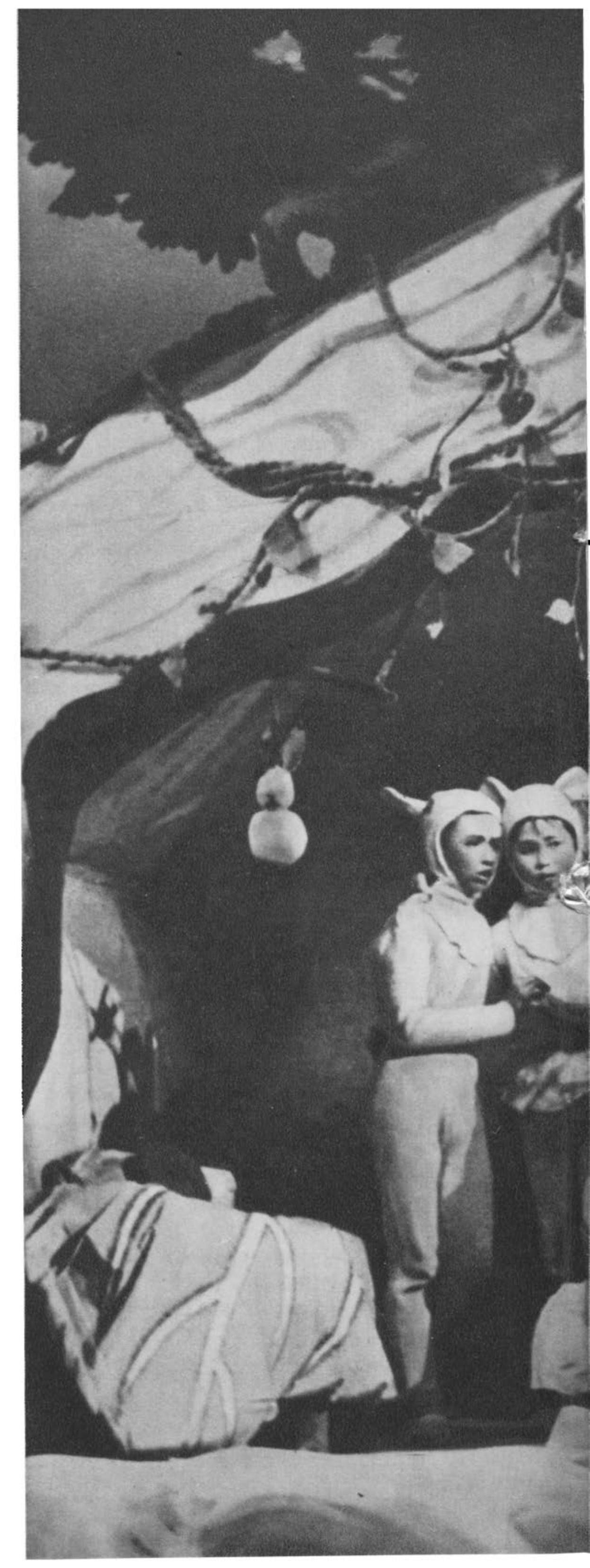
Многие возникшие в годы войны ансамбли включили в себя несколько разных по своим жанровым признакам коллективов. Однажды я разговорился с актерами ансамбля при Политическом управлении

Народно-освободительной армии. Для меня было неожиданным, что каждый из них принадлежал к совершенно разным группам этого ансамбля. Один был актером драматической труппы, другой работал в танцевально-певческой концертной группе и, наконец, третий оказался акробатом и выступал вместе с группой эстрадно-цирковой.

Такое административно-творческое объединение нескольких совершенно различных по жанру зрелищных групп существует и сейчас и часто носит название не ансамбля, а театра. Например, в Народном художественном театре Шэньяна административно объединены три различные труппы: труппа драматического театра, труппа театра музыкального и концертный ансамбль песни и танца.

В Художественном театре молодежи в Пекине, как вы уже знаете по письмам У Сюе, работает взрослая драматическая труппа, детская труппа, да еще была организована труппа кукольная, сейчас ставшая самостоятельным кукольным театром. На спектакле детской труппы я был.

Когда-то Сергей Владимирович Михалков читал мне первый вариант пьесы «Зайка-зазнайка». Мы сидели с ним у меня дома в Москве и весело обсуж-



„Зайка-зазнайка“ С. Михалкова в исполнении детской труппы Художественного театра молодежи





Заяц и волк

дали, нужно или не нужно, чтобы заячье ружье было заряжено, как пристыдить зазнавшегося зайца и как наказать хитрую лису и кровожадного волка. Не думал я тогда, что увижу этот спектакль в Пекине в удивительном исполнении китайских ребят.

Удивительном по двум причинам. Прежде всего неожиданным оказалось решение темы пьесы. У Михалкова основная тема — наказанное зазнайство. Борьба зайцев с лисой и волком — тема побочная. Вернее, это даже не тема, а тот сюжет, на котором проявляется вред зазнайства, с одной стороны, и сила коллектива — с другой.

Зайка



Тема же спектакля в Пекине вовсе не зазнайство. Она точно определена небольшой аннотацией к фотографиям отдельных сцен спектакля, напечатанным во втором номере журнала «Китай» за пятьдесят третий год: «Как гордый заяц объединил своих друзей и изгнал из леса хищного волка и хитрую лису, обеспечив тем самым своим друзьям безопасную жизнь в лесу».

Это смещение темы естественно и закономерно. Непосредственно после освобождения народа и разгрома врагов Китая основной интерес для китайских ребят представляет, конечно, не зазнайство зайца, а самый факт борьбы и победы над теми, кто угрожал не только свободе, но и жизни.

Второе, что было для меня не менее неожиданным, — это то, что и все семейство зайцев, и лиса, и даже волк приобрели неповторимую грацию движений, свойственную традиционному китайскому театру. Но это и понятно. Артисты детской труппы изучают технику традиционного театра. Они прежде всего синтетические артисты. Зайцы кувыркались так, как могут кувыркаться только китайские зайцы, и я уверен, что лисица великолепно танцует танец с мечами, хотя в спектакле «Зайка-зазнайка» его и не было.

И как бы ни происходило взаимовлияние различных видов зрелищных искусств Китая, — а точные определения этих влияний невозможны, — ясно одно: развитие китайского театра как искусства всенародно любимого будет, во-первых, очень бурным, а во-вторых, пойдет своими национальными путями.

Уже сама стремительность и страстность, с которой китайцы сейчас собирают свое музыкально-зрелищное богатство, говорит о силе начавшегося эволюционного процесса.

В каждой провинции среди всех национальностей идут записи музыки, текстов песен и пьес, зарисовки костюмов. Организовываются диспуты и конференции, создаются кружки самодеятельности, театральные и музыкальные школы, экспериментальные театральные мастерские, научно-исследовательские институты. Издаются альбомы, пьесы, ноты.

Никогда еще за всю историю Китая не проделывалось такой грандиозной работы накопления.

В апреле пятьдесят четвертого года был проведен первый Всекитайский фестиваль народной песни, музыки и пляски. В течение двух недель перед зрителями выступило больше трехсот народных певцов, танцоров, музыкантов — китайцы, монголы, дунгане, уйгуры, казахи, узбеки, корейцы. Даже просто встреча на одной сцене различных национальных певческих и танцевальных форм — уже факт взаимного обогащения. Но если крестьяне, исполнители танцев, по окончании фестиваля разъехались по своим селам, то это



Урок мастерства в театральной школе при Пекинском театре музыкальной драмы

не значит, что жители Пекина этих танцев больше никогда не увидят. Студенты хореографического факультета Центрального театрального института в Пекине изучают и танцуют танцы всех провинций и народностей, населяющих Китай: и тибетский танец, и тайваньский, и монгольский, и уйгурский, и народностей яо, и, мяо, ли.

Не только собиранием всего ценного, что накопил народ в области музыкально-зрелищного искусства, заняты сейчас мастера классического театра, но и заботой о том, чтобы сохранить и закрепить уровень мастерства, в том числе и актерского мастерства пекинской театральной формы. Для этого при пекинском театре, директором которого является Мэй Лань-фан, создана театральная школа. Ее директор — Тянь Хань.

Мы пришли в эту школу уже под вечер. Конечно, ребята встретили нас цветами и так трясли наши руки, так улыбались, так радовались, будто мы не впервые встретились, а давние, давние друзья, вернувшиеся из какого-то далекого путешествия.

Подхватив нас под руки, они повели нас по саду с кривыми дорожками, мостиками, гротами и беседками.

В саду маленькие домики. В них ребята живут и учатся.

В центре большой деревянный школьный театр.



Сцена из спектакля „Белая змея" в исполнении учащихся школы при Пекинском театре музыкальной драмы

Нас посадили в первый ряд. Сзади весь зрительный зал заполнился учениками школы— будущими артистами и артистками, простыми, скромными девочками и мальчиками, одетыми в синие курточки и штаны.

Раскрылся занавес, и такие же девочки и мальчики превратились во что-то сказочное, прекрасное, сверкающее всем богатством костюмов и гримов классического китайского театра.

Не знаю, может быть, с точки зрения Тянь Ханя его ученики еще не постигли всей премудрости классического искусства, но с нашей точки зрения их мастерство было просто великолепно.



Чудесно двигались, чудесно играли и пели и Белая змея и ее смелая подруга Синяя змея.

Удивительным было и сражение между Водой и Небом, когда в течение десятков минут длился акробатический бой, в котором доли секунд были рассчитаны в движении с точностью хронометра.

А после спектакля мы долго разговаривали с артистами, вновь превратившимися в обычных девочек и мальчиков.

Сидели вокруг стола, на котором стоял горячий китайский самовар, отличавшийся от нашего, русского, только тем, что вместо воды в нем кипел бульон. Вокруг самовара на маленьких тарелочках лежали тонко нарезанные ломтики мяса и рыбы, морские трепанги и



Белая змея сама вступает в бой

морская капуста. Каждый брал палочками то, что ему хотелось, опускал в самовар и через минуту-две вынимал, поливал острым соусом и ел. Было это замечательно вкусно.

Что же? Кончат ребята школу, станут играть спектакли пекинской формы, и ничто в этой форме не изменится? Все те же сохранятся мизансцены, движения, паузы, как пятьдесят или сто лет тому назад? Театр-музей?

Нет, не думаю. Народность театра, мастерство, конечно, сохранятся. Да они уже и сейчас настоящие мастера — маленькие артисты этой школы. Но эволюция традиции неизбежна.

На некоторых программах уже стали появляться помимо фамилий актеров еще четыре фамилии: автора, режиссера, композитора, художника. Факт появления этих фамилий — многозначительный факт.

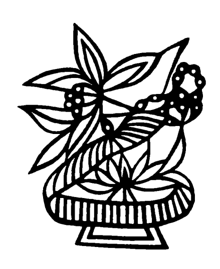
Автор — это значит содержание, тема, идейность. Композитор — это значит музыкальное

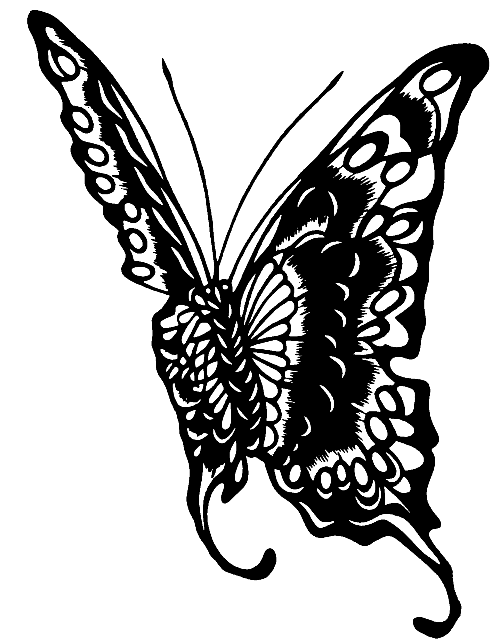
Белая змея — ученица школы



решение темы, обогащение мелодического и оркестрового звучания. Художник — это значит поиски наиболее точного внешнего выражения новой темы. Режиссер — это значит использование всех средств сценической выразительности и, одновременно, очищение картин, сцен и эпизодов от наслоений и нагромождений времени.

И, наконец, все эти четыре человека вместе — это значит возможность органического создания новых театральных произведений, которые будут так же отражать душу великого китайского народа, как отражают ее такие прекрасные произведения, как «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай», «Белая змея», «Путешествие на Запад» или «Речные заводи».





В заключение...

КОГДА МОРОЗНЫМ ЯНВАРСКИМ УТРОМ пятьдесят третьего года дальневосточный экспресс, отойдя от пограничной станции Отпор, стал решительно и самоотверженно пересчитывать стыки рельс, идущих к Москве, я разложил по всему купе свои записки, сел за маленький вздрагивающий столик у простуженного окна, покрытого толстой коркой губчатого инея, и начал писать ту самую книгу, которую только сейчас заканчиваю. По правде сказать, я не думал тогда о размере книги и уж никак не мог предполагать, что буду писать ее почти четыре года.

Но от главы к главе обнаруживалась все большая и большая необходимость иметь дополнительные сведения. Пришлось писать письма



„Западный флигель“ („Пролитая чаша“). Шанхайский театр шаосинской музыкальной драмы. Цуй Ин-ин — артистка Юань Сюе-фэнь; Хуннян, служанка — артистка Люй Жуй-ин

в Китай и просить тех, с кем встречался и дружил, ответить на вопросы, которые не успел или не сумел задать вовремя. На моем письменном столе появились книги о Китае, статьи, диссертации, а в домашней телефонной книжке — фамилии московских и ленинградских китаеведов. Я начал безжалостно мучить их вопросами и каждую вновь написанную главу давать на проверку многим.

Вот почему сейчас, заканчивая книгу, я обязан поблагодарить всех, кто помогал мне своими знаниями и советами, и попросить у них прощения, если, несмотря на их помощь, в книге окажутся ошибки или неточности.

И естественно, что наибольшую ответственность чувствую я перед моими китайскими друзьями. Что напишут мне об этой книге У Сюе и Чжао Го-ин? Ведь я пошлю ее им в тот же день, как получу от издательства первые полагающиеся мне авторские экземпляры.



„Западный флигель“ („Пролитая чаша“). Шанхайский театр шаосинской музыкальной драмы. Студент Чжан Гун — артистка Сюй Юй-лань, госпожа Цуй—артистка Чжан Гуй-фэнь

Как отнесутся Го Мо-жо, Мэй Лань-фан, Тянь Хань ко всему, что мною написано, если кто-нибудь перескажет им содержание книги или отдельных глав? Не найдут ли слишком поверхностными мои рассуждения о китайском искусстве китайские актеры, художники, режиссеры?

Думая о судьбе книги, я все время возвращаюсь мыслями в тот маленький дворцовый павильон, окруженный тихими деревьями снежного парка, в котором я впервые стал расспрашивать актеров и режиссеров китайского театра об удивительных законах их удивительного искусства.

С тех пор и до сегодняшнего дня мои вопросы продолжались почти непрерывно, потому что я задавал их не только в письмах, адресованных в Китай, но и непосредственно всем приезжавшим в Москву китайским актерам и писателям, с которыми мне удавалось встретиться.



Чжан Гун и Хуннян

В пятьдесят пятом году в Москве играл свои спектакли шаосинский театр, тот самый, который мы видели в Шанхае. Как вы помните, труппа этого театра состоит только из женщин, играющих и женские и мужские роли.

Сейчас, сидя в театре, я внимательно следил не только за тем, что происходило на сцене, но и за реакцией московских зрителей. Большинство из них видело китайский театр впервые, и я был очень счастлив, что, несмотря на это, москвичи были захвачены и сюжетом и темой спектакля и, волнуясь за судьбу двух возлюбленных, Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай, абсолютно забывали, что и молодого человека и строгого отца героини играют женщины. А когда закашлявшийся Лян Шань-бо отнял от своих губ белоснежный платок и его возлюбленная в ужасе увидела на нем кровь, на глазах очень многих заблестели слезы.



Любовное письмо

Кроме «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» шанхайцы играли и «Западный флигель» Ван Ши-фу, то есть ту пьесу, которая в наших театрах идет под названием «Пролитая чаша». А в один из вечеров шанхайский театр показал несколько маленьких пьес, в том числе «Нефритовый браслет». Спектакль этот шел без всяких декораций, и почти все действие было построено на игре с несуществующими предметами.

В начале спектакля героиня пьесы, простая крестьянская девушка, выпустила из курятника кур, накормила, пересчитала и загнала обратно. Ни курятника, ни кур, конечно, не было. Их создавало на сцене только поведение девушки, но весь зал дружно смеялся, когда она, стараясь сосчитать бегающих кур, все время сбивалась со счета, и единодушно аплодировал, когда, высыпав из подола весь корм, актриса тщательно стряхнула с платья приставшие к нему остатки несуществующих зерен.

Жители Москвы, Ленинграда, Минска, Свердловска, Новосибирска, где играл шанхайский театр, так же горячо приняли совершенно новое для них искусство китайской традиционной музыкальной драмы, как и жители Лондона, Парижа, Рима, Амстердама, где проходили гастроли пекинского театра.

Это были в полном смысле слова триумфальные гастроли пекинцев по Европе.

Один парижанин говорил мне, что во Франции гастроли китайского театра были буквально общественным событием, и почти в тех же выражениях рассказывал мне о китайских спектаклях в Лондоне англичанин, все время повторявший, что высота культуры и степень мастерства китайского театра оказались для лондонцев целым открытием.

Когда я слушаю восторженные отзывы тех, кто видел спектакли китайского театра в Москве или Киеве, Варшаве или Праге, в Лондоне, Париже, Брюсселе, Амстердаме или Дели, сердце мое наполняется радостью и гордостью.

Радостью за то, что театр, созданный китайским народом, одерживает такие великолепные победы, и гордостью за то, что среди победителей много людей, с которыми я встречался в Китае, подружился и дружбу эту храню.

После одного из спектаклей шанхайского театра мы с женой пригласили нескольких занятых в этом спектакле артисток, в том числе и руководительницу театра Юань Сюе-фэнь, к себе в гости. Они с радостью приняли приглашение, обещав прийти завтра вечером, вернее, ночью, так как все вечера были у них заняты. «Но только дайте нам слово, — сказали они, — что вы ничем не будете нас кормить!»

У этой просьбы было, по-видимому, две причины. Во-первых, по свойственной китайцам тактичности они не хотели причинять хозяевам лишние с их точки зрения хлопоты, а во-вторых, на всех встречах и банкетах их так закармливали, что у большинства, должно быть, выработался условный рефлекс испуга перед обязательной едой.

Мы обманули наших гостей. Правда, обманули только наполовину. Мы действительно ничего не готовили на домашней плите, а пошли в китайский ресторан «Пекин» и попросили дать нам трепангов, креветок, клейкого рису, китайских грибов.

Как мы и предполагали, наши гости так стосковались по своим национальным блюдам за многие месяцы гастролей, что и удивились и очень обрадовались, когда увидели на московском столе не только рис и трепангов, но и палочки для еды.

Какие они были все прекрасные, эти молодые, скромные женщины и девушки, только что игравшие на сцене удивительные по сложности роли, а сейчас весело смеющиеся и так непринужденно, так просто помогающие нам чистить утиные яйца и разливать душистый зеленый чай!

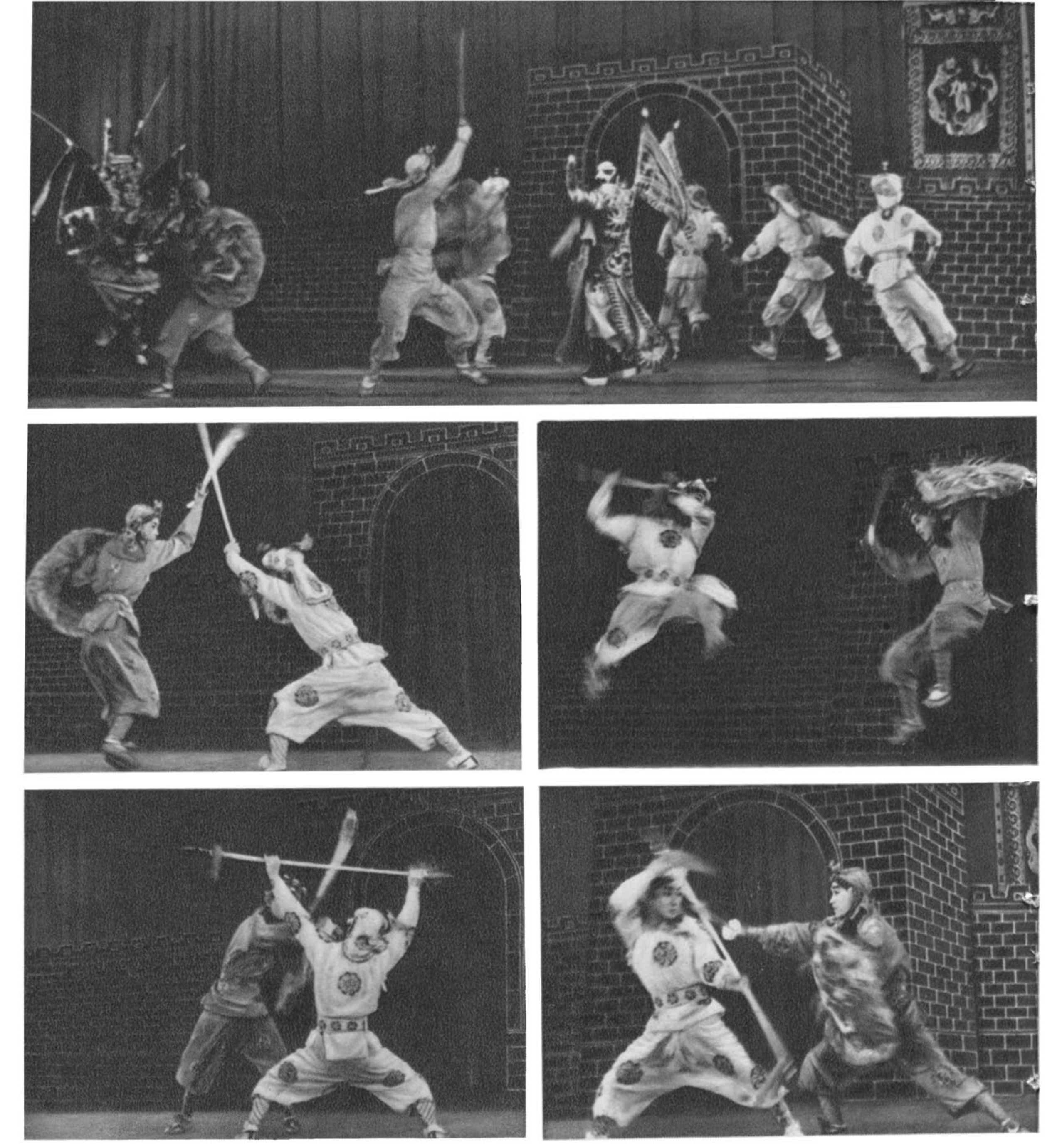


Артистка Юань Сюе-фэнь руководитель Шанхайского театра шаосинской музыкальной драмы

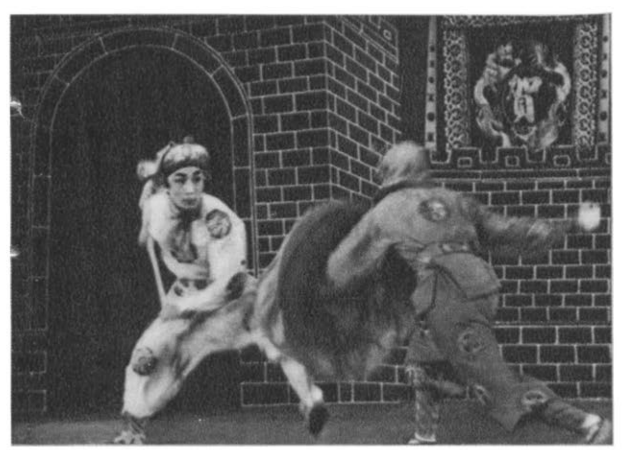
А потом они пели, показывали приемы сценических движений, танцы.

И пение и девичий смех до сих пор живут в нашем доме, потому что все это записано на домашнем магнитофоне, а вот танцы хранит только память глаз, но ведь у человеческих глаз долгая память!

А через год из Шанхая приехал к нам на гастроли еще один театр музыкальной драмы, но уже не шаосинской, а пекинской формы.



Эпизоды боя из спектакля „В горах Яньданшань“.




Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы



Поединок между вождем повстанцев и полководцем императорских войск („В горах Яньданшань“)

Я пошел на первое же представление. Оно состояло из нескольких различных по своему характеру пьес, что является не исключением, а скорее правилом для традиционного китайского театра.

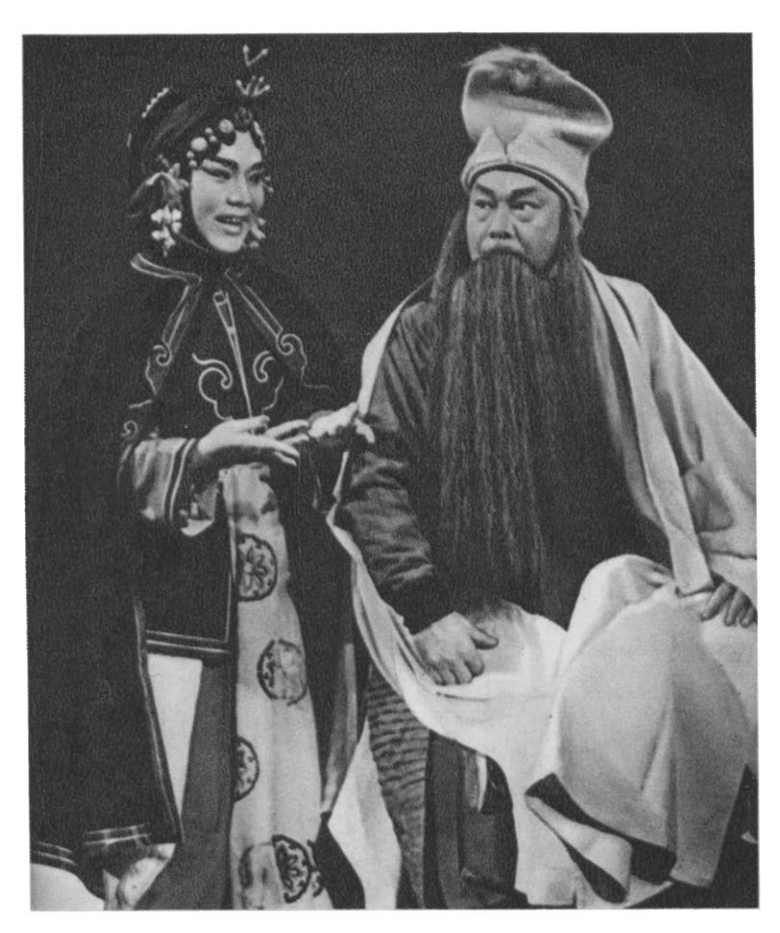
Первой шла историческая пьеса «В горах Яньданшань». Ее сюжет построен на нескольких последовательных сражениях между повстанцами и войсками императора. Каждое из этих сражений — это акробатическая пантомима. И опять я невольно следил не только за актерами, но и за зрителями. Никто из тех, кто был впереди меня или сбоку, не сидел, откинувшись на спинку своего бархатного кресла. Каждый, буквально всем корпусом наклонившись вперед, напряженными глазами следил за перипетиями боя, изредка оглядываясь на соседа, чтобы найти подтверждение и сочувствие своему изумлению. Аплодисменты, как ветер, перекатывались по зрительному залу, поднимаясь от партера к верхнему ярусу и падая с ярусов в партер.



Повстанцы идут на приступ

Второй шла пьеса «Похищение чудесной травы». Это один из эпизодов легенды о Белой змее. Тот самый, в котором Белая змея идет в горы к святому старцу Нань-цзи, чтобы достать целебную траву и спасти от смерти своего мужа. Центром этой пьесы является сражение между Белой змеей и учениками святого: Аистом, Оленем, Свежим ветром и Ясным месяцем.

Казалось бы, что после нескольких только что показанных акробатических боев смотреть вторую пьесу, построенную на батальной акробатике, будет менее интересно. Но и эта пьеса прошла с не меньшим, если не с большим, успехом. И произошло это потому, что, как бы виртуозны ни были приемы жонглерства и акробатики в китайском театре, они всегда подчинены теме. Даже и тогда, когда батальная сцена целиком построена на акробатическом жонглировании пиками, мечами и копьями, то есть на том совершенно особом приеме, который китайцы называют «искусством летающего оружия», — даже



Артистка Чжао Сяо-лань и артист Чжоу Синь-фан в спектакле „Месть рыбака“. Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы

и тогда актеры ни на секунду не теряют ощущения образа и действенных задач, того, что Станиславский называл зерном роли и ее сквозным действием.

Белая змея пришла на гору Куэньлунь не для того, чтобы сражаться, а для того, чтобы спасти мужа. Она делает все, что может, чтобы убедить учеников святого старца дать ей траву. Она вынуждена обнажить два своих сверкающих меча только потому, что ученики святого стали гнать ее, грозя пиками. Если бы в последнюю минуту не пришел святой старец, Белая змея погибла бы в этом неравном

Чжоу Синь-фан в роли Сяо Хэ в спектакле „Возвращение полководца Хань Синя“



бою, но отступить она не могла: ведь от целебной травы зависит жизнь любимого. Вот почему, не переставая удивляться акробатическому и жонглерскому мастерству актрисы Чжан Мэй-цзюань, зритель все время видел перед собой нежную, удивительно грациозную женщину, светящуюся каким-то внутренним светом самоотверженной любви. И нельзя сказать, что было прекраснее: быстрые движения упругого натренированного девичьего тела, отражающего мечом, коленкой, ступней ноги летящие в нее вражеские пики, или же сверкающие смелостью глаза и нежность улыбки.

Когда переводчица вышла перед занавесом и объявила третью пьесу, я немного заволновался. Хотелось, чтобы она прошла с таким же успехом, но ведь это «Опьянение Ян Гуй-фэй»! В этой коротенькой пьесе нет акробатических боев. Сюжет ее состоит в том, что императорская наложница, придя в беседку для встречи с императором и не найдя его там, с горя приказала слугам принести вина и, выпив несколько чашек, опьянела. Я боялся, что сцена эта может показаться слишком длинной и недейственной, да, кроме того, ведь в роли Ян Гуй-фэй так прославился Мэй Лань-фан! Как-то справится с ней молодая актриса Ли Юй-жу!

Опасения мои рассеялись очень скоро. Ли Юй-жу оказалась актрисой, обладающей не только великолепным мастерством, но и очень большим и каким-то удивительно теплым талантом. Как чудесно старалась Ли Юй-жу — Ян Гуй-фэй развеселить себя, как обаятельно сорвала она несуществующий цветок, а потом вспомнила о своем горе и бросила! Как обожглась она горячим вином! Как озорно и в то же время с каким отчаянием пила она последние, окончательно опьянившие ее чаши! Как пьяна, как беспомощна и в то же время как несчастна была эта брошенная императором наложница!

В зале зажегся свет. Антракт. «Невероятное мастерство!» — сказал сидевший впереди седой человек. «Вандерфулл!» — сказал какой-то иностранец. А сидевшая на балконе розовощекая стайка китайских студентов счастливо улыбалась. Им было чем гордиться.

После антракта шла бытовая социальная драма «Месть рыбака», главную роль которой исполнял директор театра, один из крупнейших китайских актеров—Чжоу Синь-фан. Герой этой пьесы — старый рыбак, над которым издеваются слуги помещика. В финале пьесы рыбак и его дочь убивают помещика и скрываются.

Как видите, сюжет достаточно напряженный и острый, но для тех, кто сегодня впервые видел китайский традиционный театр, спектакль этот оказался интересен не только своим содержанием и темой, не только мастерством актеров, но еще и тем, что все или почти все средства театральной выразительности, какие только существуют в китайской музыкальной драме, тут были применены полностью. Начиная от грима и кончая действиями с несуществующими предметами.

Естественно, что для большинства сидящих в зрительном зале все эти театральные приемы были необычны и они обращали на них большее внимание, чем сидящие в этом же зале китайцы, главным образом студенты московских вузов, и естественно также, что мы, русские, понимали только основное развитие сюжета и не реагировали на слова, в то время как многие фразы слуг-комиков вызывали дружный хохот всех, кто знал китайский язык, но эта разница восприятия не помешала пьесе «Месть рыбака» иметь не меньший успех, чем другие пьесы.

Долго не расходились зрители, аплодируя актерам, стоявшим на сцене среди огромных корзин с цветами. Лица зрителей были счастливые, потому что соприкосновение с подлинным народным искусством, с подлинным талантом и мастерством — это всегда большое счастье.

Такие же счастливые лица были и у актеров, вышедших через полчаса на опустевшую Пушкинскую улицу. Потому что владеть великим искусством своего народа и уметь так щедро, так великолепно дарить его — это тоже большое, очень большое счастье.

И опять группа актеров, во главе со своим прославленным директором Чжоу Синь-фаном, пришла к нам в гости. И опять ленточка магнитофона записала их песни.

Хранит эта ленточка и голоса самых первых наших китайских гостей.

Это была делегация деятелей культуры, в которой были и главный редактор театрального журнала Чжан Гуан-нянь, и критик Ван Чао-вэнь, и режиссер драматического театра в Шэньяне Янь Чжэн, и шанхайский режиссер Хуан Цзо-линь, и артист Пекинской музыкальной драмы Ли Хэ-цзен, и артистка Ханьской музыкальной драмы Чэнь Бо-хуа, и чудесная певица Чжоу Сяо-янь из Шанхая, и актриса Сычуаньского театра Чэнь Шу-фан, которую я видел в Шэньяне в спектакле «Под сенью ивы», и театровед Гао Ман, водивший меня когда-то на этот спектакль. Среди гостей был и поэт Кэ Чжун-пин. Мы встречались с ним в Сиани. Были у него дома.

Сейчас, сидя за чайным столом, все весело вспоминали наши встречи в Китае. И вдруг я заметил, что Кэ Чжун-пин быстро пишет на клочке бумаги какие-то иероглифы. Перечеркивает их и снова пишет, и снова перечеркивает. Это оказались чудесные стихи. Кэ Чжун-пин громко и вдохновенно прочел их, а Лев Залманович Эйдлин, историк китайской литературы, тут же перевел на русский язык.

Я приехал в Москву
И встретился со старыми друзьями.
Наша беседа и ночью не прекращается.
Наша дружба—словно вечно текущая река,
А мы—словно лодки на ней.

Я хотел бы, чтобы старые друзья
Снова приехали в Китай
И по рекам Китая
Мы снова плыли бы вместе.

Вечер был долгим. Ранним утром мы провожали наших гостей по еще безлюдной улице Горького. На тротуаре перед входом в гостиницу «Москва» долго жали друг другу руки, повторяя и по-русски и по-китайски «до свидания», «цзай-цзянь».

Вот и сейчас, когда я дописываю последние строчки книги, мне хочется сказать «цзай-цзянь». Сказать тем, кому она посвящена.

Ведь в течение четырех долгих лет, пока эта книга писалась, я, садясь за письменный стол, каждый раз вспоминал тех, кого видел на сцене театра, с кем встречался в Пекине, Шэньяне, Кантоне, Шанхае, Нанкине... Вспоминал их лица, их слова. Мысленно говорил с каждым.

И кроме «цзай-цзянь» я должен на прощанье сказать еще и «сесе» — «спасибо».

Спасибо вам, дорогие друзья, за ваше прекрасное искусство, за наслаждение, которое я получал, смотря ваши спектакли, спасибо за долгие часы бесед, за ваши письма, спасибо за помощь, без которой я не мог бы написать ни одной строки.





Содержание



Сергей Владимирович Образцов

«ТЕАТР КИТАЙСКОГО НАРОДА»

Суперобложка, переплет и титул *А. П. Радищева*
Макет книги *А. И. Евменова*
В оформлении книги использованы
китайские народные вырезки из бумаги

Редактор *О. Н. Россихина*
Художественный редактор *Э. Э. Ринчино*
Технический редактор *Г. Л. Усачев*
Корректоры *Н. Г. Антокольская и М. И. Цецнор*

Сдано в набор 29/IX 1956 г.
Подписано к печати 10/I 1957 г.
Форм. бумаги 70×92 1/16.
Печ. л. 25,25 (условн. 29,54).
Уч.-изд. л. 27,46. Тираж 10 000 экз. Ш00937

„Искусство“, Москва И-51, Цветной бульвар, 25
Изд. № 4039. Зак. 1425

Министерство культуры СССР
Главное управление
полиграфической промышленности
15-я типография «Искра революции». Москва

Цена 20 р. 75 к.

20 р. 75 к.

·ИСКУССТВО·
1957